



**LA TRADICION VIVA
EN LA OBRA DE**

LUIS PEÑA



MIGUEL ANGEL BALDELLOU

GANCHEGUI

La arquitectura que Peña Ganche-gui lleva a cabo en su tierra natal es quizá uno de los ejemplos más claros de coherencia que se pueden encontrar en este momento, en que lo que abunda es precisamente lo contrario. Coherencia que puede explorarse en diferentes niveles, y que liga al arquitecto a una circunstancia cultural sumamente compleja, definida por los caracteres que pueden conocerse como «vascos».

El primer estadio perceptivo, o el más patente al menos para el conocimiento de la arquitectura de modo muy amplio, el visual, nos lleva a la identificación del arquitecto Peña con la arquitectura popular vasca. Esta primera noción, tan evidente en su caso, puede representar el peligro, al enjuiciar su obra, del prejuicio involuntariamente adquirido. Y quizá a trivializar en sus aspectos menos profundos, una relación que, examinada detenidamente, es absolutamente natural, lógica consecuencia de la coherencia cultural que el arquitecto mantiene, a nivel general, con la sociedad a la que pertenece.

Probablemente no exista un caso, en la arquitectura actual española, de arquitecto «localizado», en el sentido estricto, como el de Peña Ganche-gui.

Para comprender su arquitectura habrá que recurrir, pese a las dificultades de espacio, a dos fuentes de conocimiento que considero indispensables: la que nos informará de los aspectos estilísticos a través del objeto arquitectónico, y la que teniendo en cuenta la verdadera acepción de estilo liga esta estructura con la antropología cultural en su sentido más amplio. Pero advirtiéndolo por la complejidad de las relaciones por las cuales se ligan estas influencias, no pueden estudiarse por separado sin correr el riesgo de distorsionar la visión unitaria y sintética que la arquitectura ha de plantear. Así, pues, si eludimos el peligro de la atomización, nos veremos expuestos a la simplificación excesiva y viceversa. Intentaré una aproximación al entendimiento de la arquitectura de Peña, que sirva para centrar algunos de los aspectos de su producción que más me interesan, sin cerrar un camino que pretendería seguir con más detenimiento próximamente. Analizaré a continuación los aspectos espaciales, formales, éticos y compositivos, en la producción de Peña, ligándolos en lo posible a su ambiente.

1. ASPECTOS ESPACIALES

Si consideramos el espacio como uno de los elementos estilísticos clave y por ello mismo pautado por una concepción culturalmente determinada, es decir, existente en la mentalidad de un pueblo con caracteres definidos, este será uno de los puntos de apoyo para entender las formas resultantes en una cultura dada. Supuesto que los vascos forman un tipo definido, su concepción del espacio puede ser muy interesante para comprender la arquitectura (admitiendo que ese concepto espacial tiene tanta vigencia al menos como otros elementos culturales menos generales, pero más evidentes) en cuanto que uno de los objetivos básicos en ella es la determinación y formalización del espacio. Cuestiones referentes al modo como un pueblo territorializa, separa sus esferas o envolventes, relaciona los ámbitos familiares y de vecindad, establece sus jerarquías sociales y se administra y organiza, resultan imprescindibles a la hora de comprobar la relación real entre el modo de entender el espacio, el pueblo y el arquitecto. Nada menos trivial para éste que compartir el «pattern» espacial con los habitantes de «sus» realizaciones.

La tradición verdadera suele estar ausente en casi todas las reconstrucciones miméticas, pues no se comparten las pautas culturales y se considera a la tradición como estática. La tradición, en la obra de Peña, está presente a un nivel profundo, si bien con frecuencia también en lo aparente.

Las unidades espaciales vascas, denominadas «valles» o «universidades», territorializan y configuran un concepto más amplio que el geográfico generalmente aceptado, y relacionan dentro de ellos diversos elementos que en grado de dispersión mantienen una jerarquía definida y, aun tratándose de conjuntos fundamentalmente agrarios, especializada relativamente. La existencia de un núcleo, pequeño pero diferenciado, en estos asentamientos, también conocidos como «anteiglesias», es una característica de estas grandes unidades espaciales perfectamente diferenciadas, que admiten en su interior la dispersión de unidades menores distribuidas según las necesidades del cultivo (o sus posibilidades), relacionadas según unos caminos marcados por los cursos de agua o cualquier otro hito geográficamente significativo, básicamente autónomas y, consistentemente, muy caracterizadas

a todos los niveles, incluido el lingüístico.

Este tipo de organización espacial se repite a niveles mayores y menores. En éste, en la unidad de habitación el concepto guarda la proporción, si no, lógicamente, la escala. El espacio exterior remodelado, a escala de valle, sería tema de estudio fundamentalmente para la agricultura o la planificación y ordenación del territorio, mientras a escala de núcleo o de relación entre unidades autónomas, debía ser tenida en cuenta por la arquitectura tanto como el espacio interior, protector.

Los modos culturales rurales del valle han arraigado tan fuertemente en el ser vasco que se han traducido, a mi entender, en la villa a través de las relaciones interiores en la vivienda urbana que trata intuitivamente de repetir los modelos antiguos de la familia y la vecindad. De este modo, la diferencia entre las esferas en que se realizan las relaciones familiares y sociales están claramente establecidas, y se reflejan con nitidez en los espacios interior y exterior.

Peña, que establece en sus respectivas esferas los modos de comportamiento tradicionales, refleja en sus obras el cuidadoso trabajo y entendimiento de los espacios correspondientes. A ello, sin duda, ha contribuido su labor prolongada en contextos muy específicos: Oyarzun, Motrico, Ataun, etc., que mantienen aún la tradición espacial muy patente. El tratamiento del espacio interior en la producción de Peña es quizá el aspecto más característico, al menos el más interesante para mí, a nivel de elemento estilístico estricto. En sus viviendas aisladas (Imanolena, por ejemplo), en sus conjuntos urbanos (Iparraguirre), en sus unidades religiosas (Iglesia en Vitoria) o deportivas (el Frontón de Eibar), la interiorización de un espacio multifuncional y de relación es el elemento clave en la composición. En Imanolena puede hacerse referencia al concepto que en sus orígenes ha representado la familia vasca tradicional, reflejada en el caserío, con cuyo tipo tiene esta vivienda innegables relaciones espaciales, mientras que a determinados niveles, como por ejemplo el de la abertura al exterior, al faltar las premisas que se daban en el caserío de modo patente, surge un resultado formal diferente.

En la iglesia de Vitoria plantea un espacio interior único envuelto por una superficie continua diferenciadora del exterior, pero absolutamente diferenciada en microespa-

LA TRADICION VIVA EN LA OBRA DE PEÑA GANCHEGUI

cios interiores volcados al espectáculo central de unas formas simbólicas libres e independientes de la envoltura, centradas por el impresionante lucernario. Las formas interiores son inmóviles, marcando definidamente orientaciones, y formas posibles de agrupación. Lo unitario y al mismo tiempo diferenciado del espacio en la iglesia alavesa nos hace recordar de nuevo el modelo de las «universidades», con su núcleo caracterizado por la asamblea ante la iglesia (o hito) y la diversidad de unidades de agrupación orientadas hacia ella. Pero si este modelo de valles no es esencialmente alavés, se cierra al entorno como implantación rotunda, con una contundencia de caserío. El concepto aquí reflejado, por otra parte enlaza bien con las orientaciones que desde el Vaticano II ha iniciado la Iglesia, con lo que un concepto espacial tradicional autóctono se relaciona con otro ecuménico de absoluta modernidad.

Las viviendas Iparraguirre de Motrico resuelven de modo unitario un espacio interior, que ya comenzó a plantear Peña en el grupo de Oyarzun, con una solución en forma de «kale» —calle— interior, paralela a la exterior. No se rechaza a esta última, pero se revaloriza la interior, en especial en cuanto tiene de favorecedora de la relación que el vasco establece con la vecindad. Este espacio común puede que refleje un modo de orientación primitivo de los vascos en un tipo de asentamiento característico consistente en la ordenación de un núcleo en calles paralelas clasificadas e identificadas. Esta especie de «Artekale» de Oyarzun y Motrico, en las que predomina un sentido longitudinal de recorrido, puede también entroncarse con la tradición racionalista del Siglo de las Luces que fue truncada por el bloque exento de los años 30, pero que comienza de nuevo a mostrar su pujanza y que consiste en la utilización de los materiales ligeros estructurales y la iluminación de invernadero para obtener unos espacios luminosos protegidos y de relación interior.

Parece obvio que el clima de Guipúzcoa admite extraordinariamente este tipo de soluciones, por lo que lo adecuado del encuentro con la esencia de la tradición resulta plenamente justificado.

Para un observador de la Meseta, marcado con unas percepciones espaciales diferentes, los espacios —calles interiores de Peña— parecen estrechos. Puede ser debido a la diferenciación cultural, pero también puede ser consecuencia del modo especial de percibir el espa-

cio por parte de Peña, que debido a una deficiencia auditiva, puede ser que tenga una necesidad de espacio «lateral» menor con lo que el recorrido visual se estrecha. Puede justificarse desde la tradición también como consecuencia del espacio pautado urbano en las villas vascas, estrecho y alto, fundamentalmente esto último como muy diferenciador de la arquitectura popular vasca de villas marineras y de fondo de valle respecto de las del resto de la Península.

La cuestión del tratamiento del espacio exterior por parte de Peña también refleja la pertenencia del autor a un mundo culturalmente definido. Ejemplar puede resultar en este sentido la ordenación de la vieja plaza donostiarra de la Trinidad, en la cual se ha demostrado un amor por el detalle espacial, por el tratamiento de los muros y los planos propia de agricultor consumado, que indica una pertenencia muy clara a un contexto y a un ritual. De igual manera, la reorganización del espacio en Motrico con sus edificios, tanto como su plan «Silvestre Pérez» o su reforma interior de Ataun, demuestran claramente la forma como el arquitecto entiende los dominios público y el privado, en función de la unidad superior, el conjunto del pueblo, y del minucioso conocimiento del comportamiento colectivo, de los ritos del juego, de las secuencias visuales que manifiestan la percepción espacial peculiar de sus paisanos, se deduce esa adecuación jerarquizada de los espacios a sus funciones específicas, pero siempre supeditadas a un concepto espacial más amplio que los subordina.

La diferenciación lingüística que el euskera establece para los diferentes espacios públicos es buena prueba de la importancia de estas diferencias para los vascongados. Peña las recoge y en sus proyectos de ordenación actúan como generador espacial. Por otra parte el sentido del recorrido como rito, la calle como continuidad espacial, están presentes en sus propuestas, que las inventan cuando es preciso, como murallones (Motrico) o como secuencia ritmada (Ataun) adaptándose en ambos casos a la cualidad espacial preexistente, puerto fuerte y núcleo rural, respectivamente. El intento de control de la percepción espacial resulta evidente sobre todo en el Plan Silvestre Pérez como corresponde a unos recorridos sumamente ritualizados hasta el punto de reconsiderar una nueva puerta a la ciudad, que además da pie a enmarcar la domina-

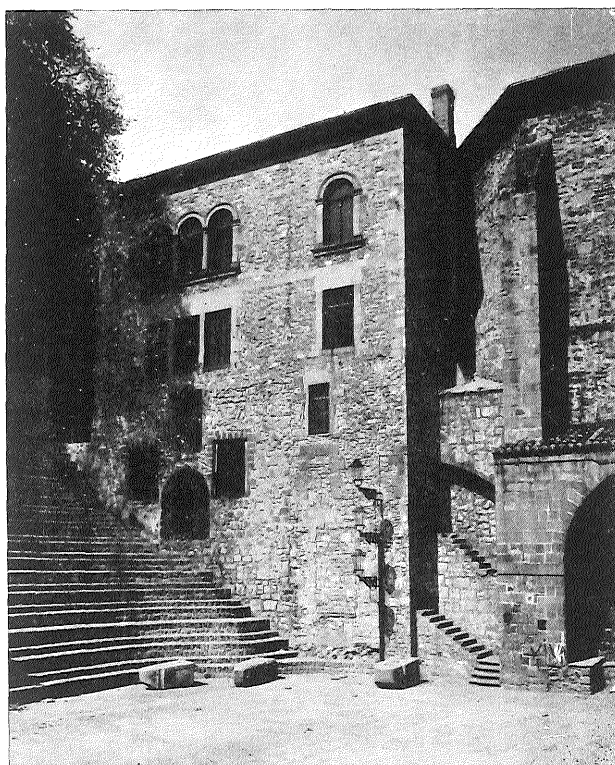
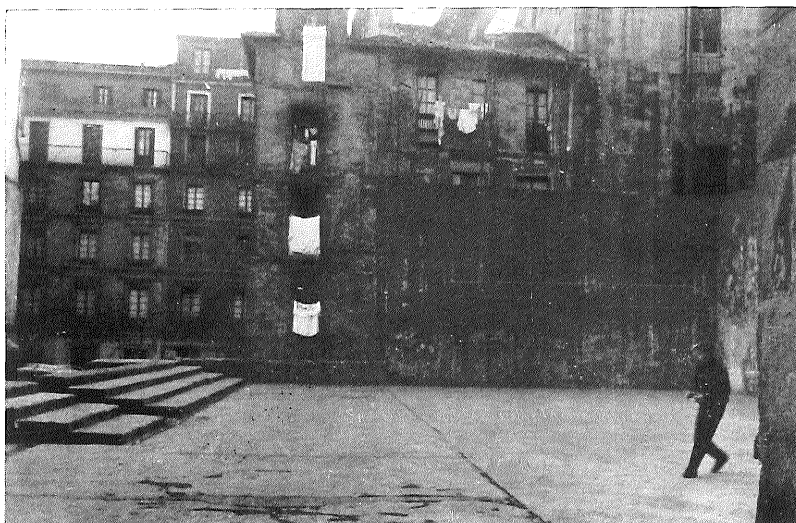
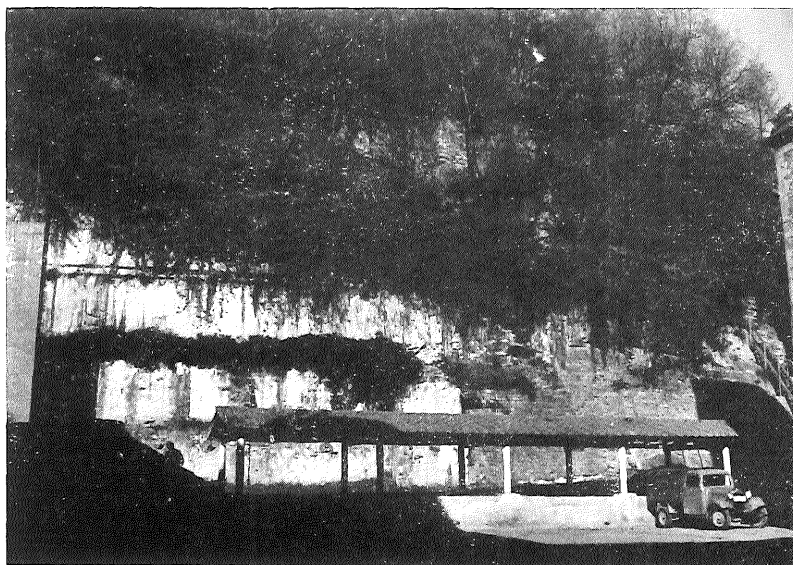
ción de la torre parroquial. A este respecto intenta controlar el efecto aplastante de la enorme mole de «Silvestre Pérez», a todas luces desproporcionada, constituyendo por ello un ejemplo claro de dominación cultural desarraigada, por medio de las cotas cambiantes de las vías que la circunvalan, estableciendo la sorpresa a cambio de la presencia, controlando con espacios públicos y semicerrados y edificios privados la proporción de la mole y su entorno, diferenciando las fachadas, y sobre todo disminuyendo su escala al crear una megaestructura formal de adaptación que la absorbe, la integra en el conjunto y la utiliza, sin segregarla, como punto focal en la composición que de este modo queda duplicada en relación a su origen primero.

Tanto el plan previsto de «Silvestre Pérez», como el proyecto Iparraguirre, demuestran el cuidado puesto en el tratamiento de las cotas del terreno, que alcanzan diferencias de 12 metros en una superficie reducida, logrando una diferenciación espacial extraordinaria con el uso de escaleras que al tiempo que unos ritmos en los recorridos le sirven para marcar las direcciones a seguir tanto como para jerarquizar los espacios. El ejemplo de Pérez ha sido perfectamente asimilado por Peña.

Si en algunos casos la definición del espacio en público o privado puede ser clara, en otros la separación no lo es tanto porque lo específico es su carácter ambiguo. Este caso se presenta con frecuencia en las entradas a las viviendas siempre que el uso del edificio sea compartido. La tradición del caserío resuelve esta situación haciendo compartir ese espacio a los usuarios, manteniendo la unidad formal y espacial dominante. En las viviendas proyectadas en Oyarzun para los hermanos Lecuona, o el grupo de Lequeitio, el resultado sigue la tradición, obteniendo Peña unos espacios comunes de relación que ayudan a mantener el concepto unitario de entrada a un volumen cuya diferenciación interior se integra en una envolvente única.

Si en los casos que he revisado rápidamente, así como en las viviendas de Ataun y en otros ejemplos, los espacios interior-exterior y exterior-interior de Peña se caracterizan por la subordinación jerárquica, por su diferenciación extremadamente funcional, relacionados mediante unos recorridos visuales ritualizados, y supeditados a un nivel superior que unifica y diferencia, cualidades todas ellas que

Plaza de la Trinidad, San Sebastián. Excelente ejemplo del quehacer del arquitecto al recuperar un espacio público sumamente deteriorado (arriba) haciendo uso de muy pocos recursos. Se unen aquí tanto el conocimiento del medio como la meticulosidad en el trabajo para obtener un espacio vital en el que se aprovechan al máximo las preexistencias. Obsérvese (página de enfrente) cómo se condiciona el perfil del frontón para permitir la vista de la iglesia próxima, no cerrar la escalinata trasera y dinamizar visualmente el juego.



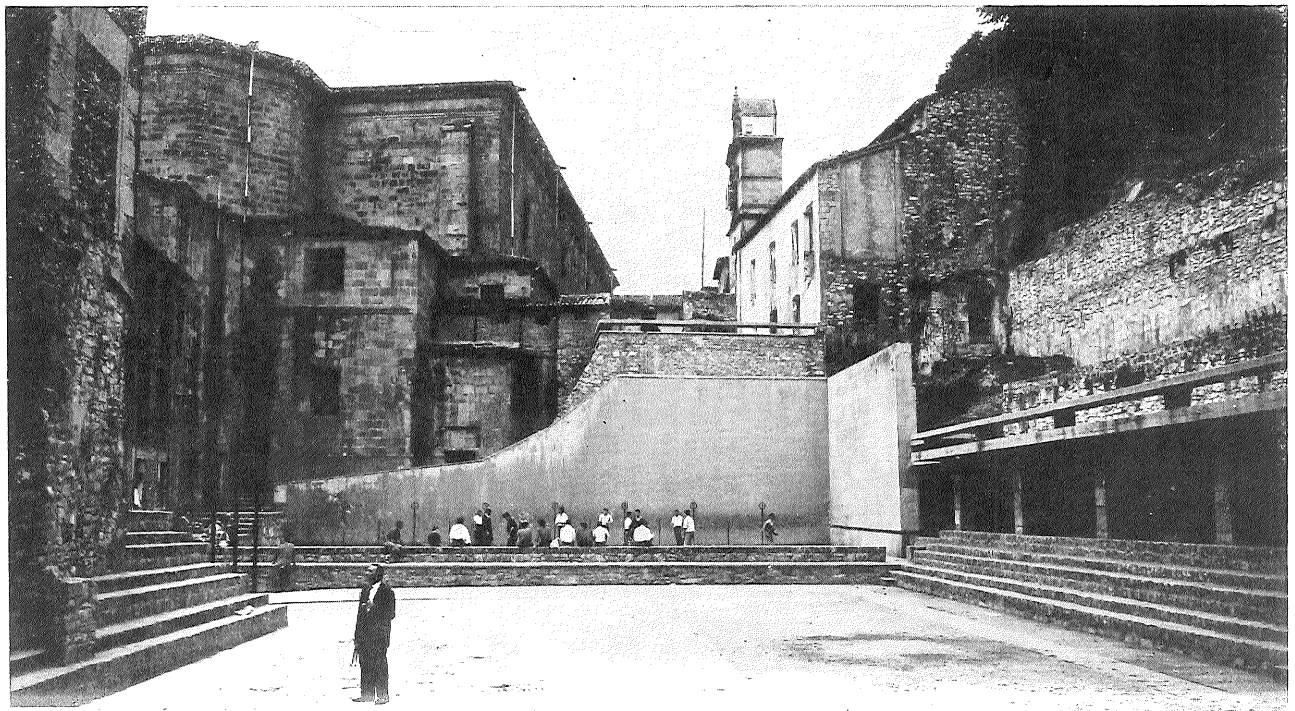
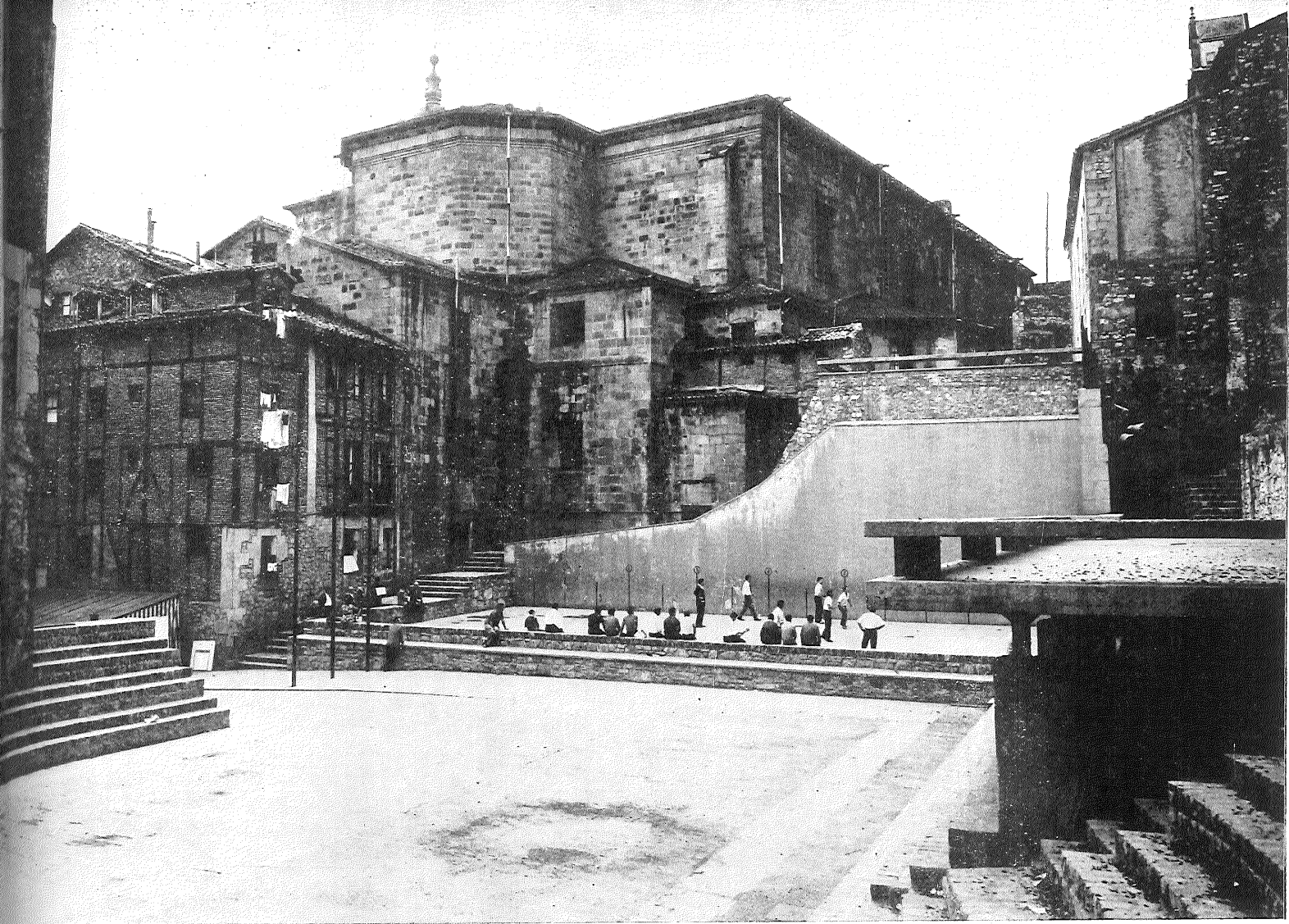
he intentado relacionar con una tradición auténtica, surge en un momento en Peña la utilización del espacio primario como algo formalmente indiferenciado, de uso múltiple sin embargo y que da lugar, al conectarlo con la tradición volumétrica vasca, a unos contenedores fabriles muy interesantes. Algunas direcciones exploradas por arquitectos como Stirling en Gran Bretaña o Sota en nuestro país, parecen haber sido aprovechadas por Peña en sus edificios para la Unión Farmacéutica en Eibar y en Igara (este último todavía en proyecto). Podría considerarse el proyecto de Frontón en Eibar como prelude para estos últimos ejemplos, pues si por una parte es un espacio apto para fines específicos, por otra ya se advierten en él rasgos de contenedor en el sentido de que los es-

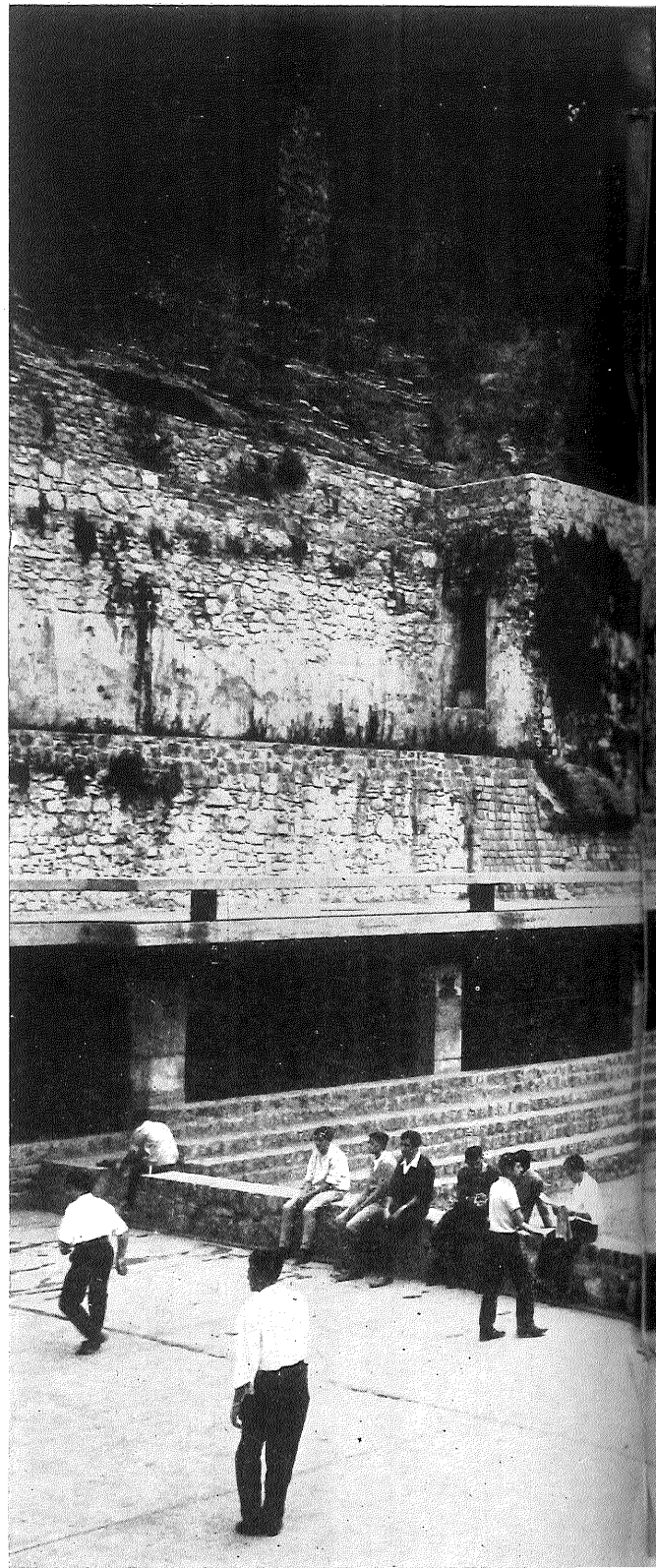
pacios se mezclan entre sí de modo muy compacto.

Ciertos hallazgos formales, a los que luego me referiré, parecen ser lo más característico de estas últimas obras (para ciertos sectores de la crítica) que las identifican con las corrientes de vanguardia. Pero en la obra de Peña pueden plantear la coherencia de un cambio equivalente al que se está intentando en el pueblo vasco a nivel general. Por otra parte, en estos cambios influyen claramente la tipología nueva y el contexto sub-urbano que no tienen paralelo en la cultura tradicional vascongada.

II. ASPECTOS FORMALES

Los aspectos formales son, junto con los espaciales, los elementos estilísticos seguramente más

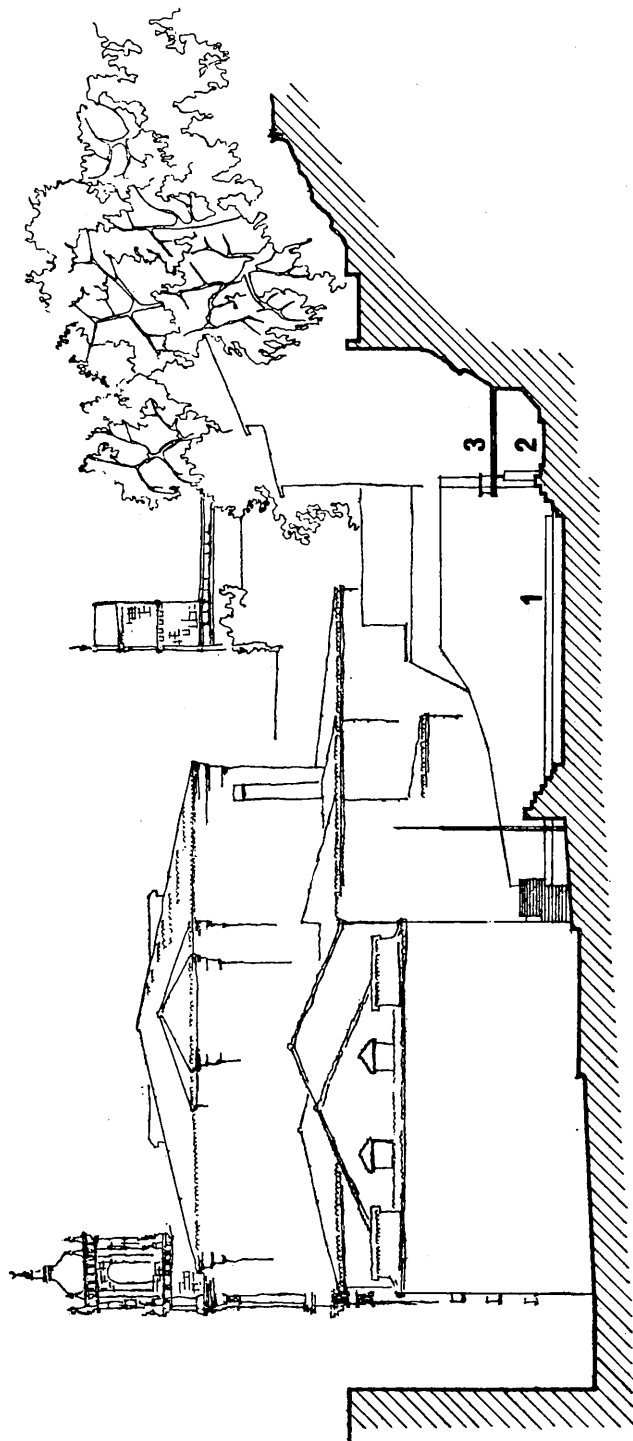




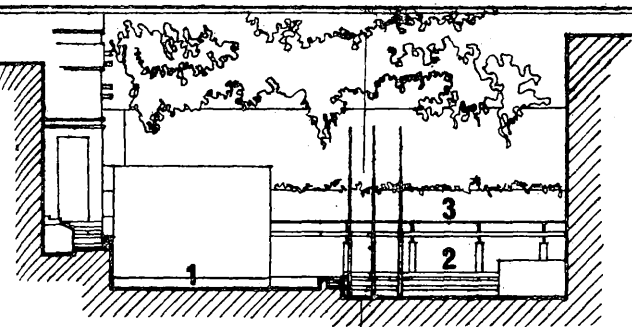


Dos vistas de la plaza de la Trinidad, que permiten observar la puesta en valor de la arquitectura popular (izquierda) y la remodelación de los desniveles existentes por medio de las enormes gradas que prolongan el espectáculo de la piedra hasta límites insospechados (arriba). Este tratamiento de las texturas tiene en el pavimento de la plaza una correspondencia (no se aprecia en la fotografía) que va más allá de su diferenciación funcional para los diversos juegos populares que en ella se celebran (ver el plano de la página siguiente).

Plaza de la Trinidad, San Sebastián. Planos realizados
sobre el lugar por Javier Garbizu, amablemente cedidos
para esta publicación.



SECCION B - B



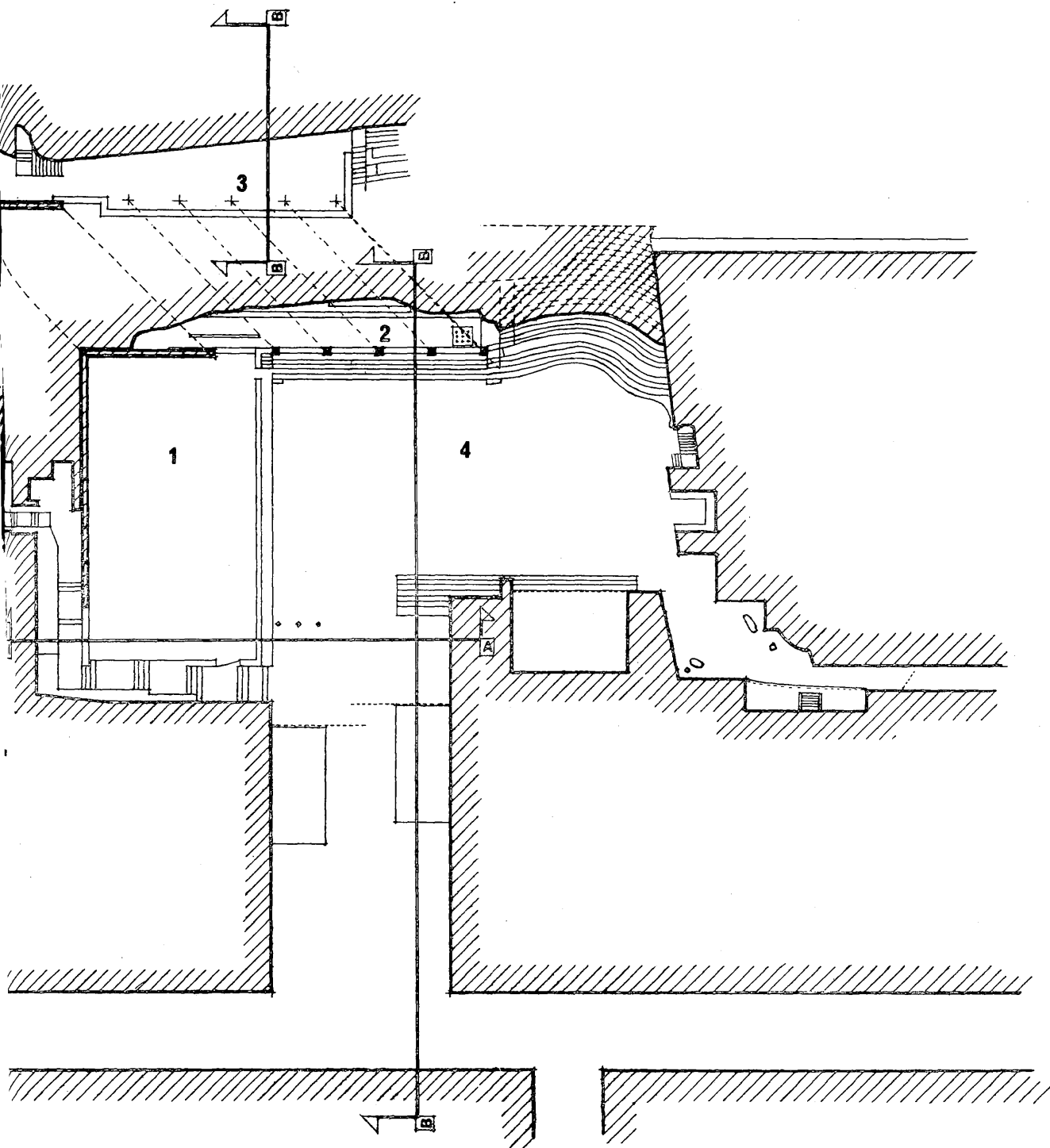
SECCION A - A

PLAZA DE LA TRINIDAD

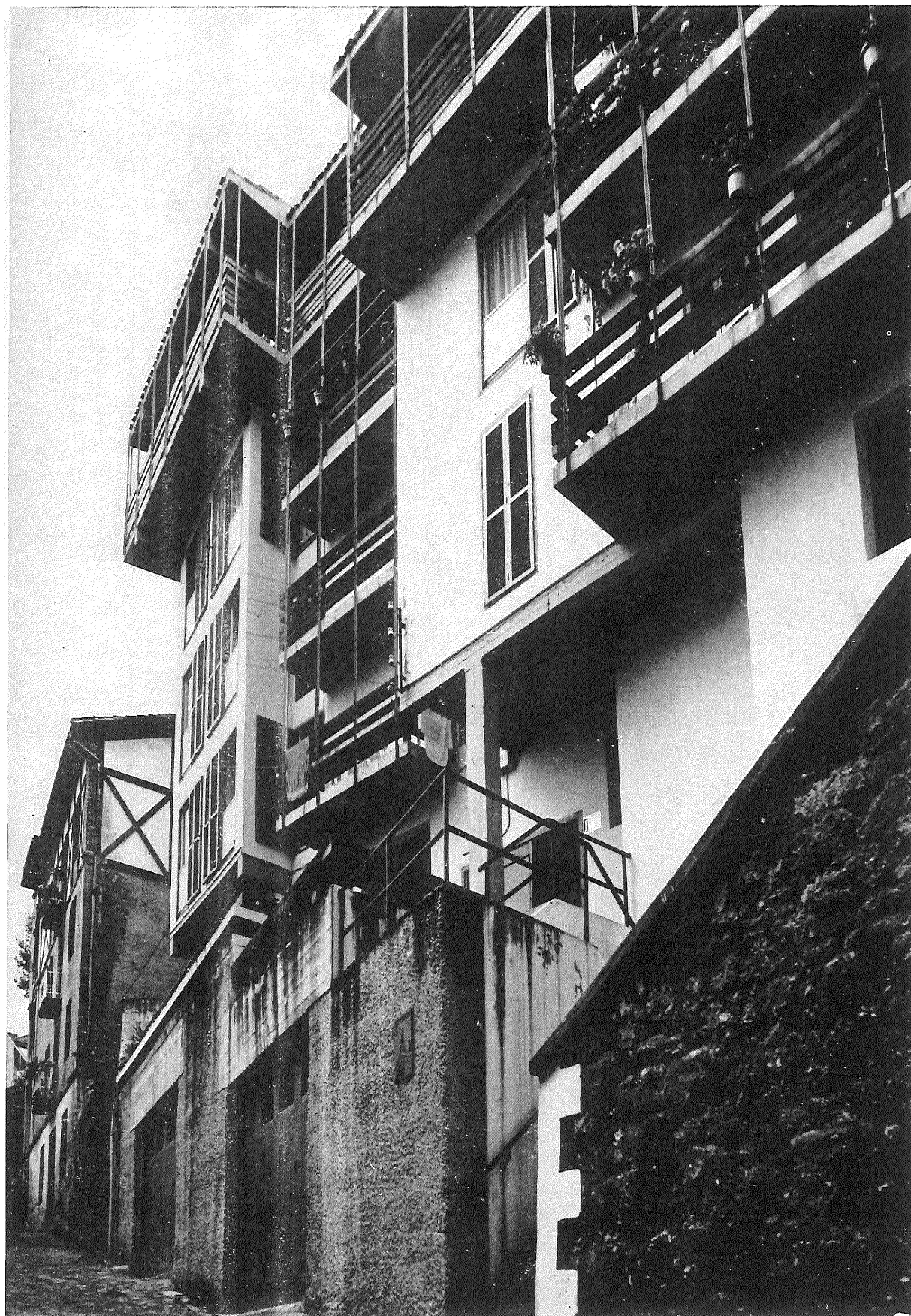
1:400

- 1 FRONTON
- 2 BOLA - TOKI
- 3 CUBIERTA VISITABLE DEL BOLA - TOKI
- 4 PISTA DE ARRASTRE DE PIEDRA

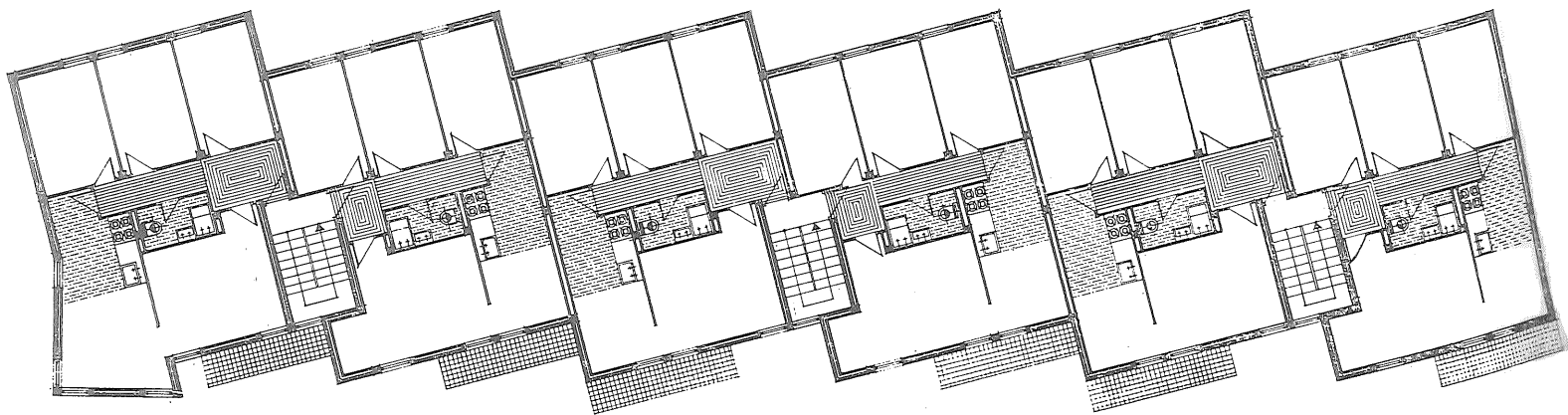
Gtar Keller. 3175.





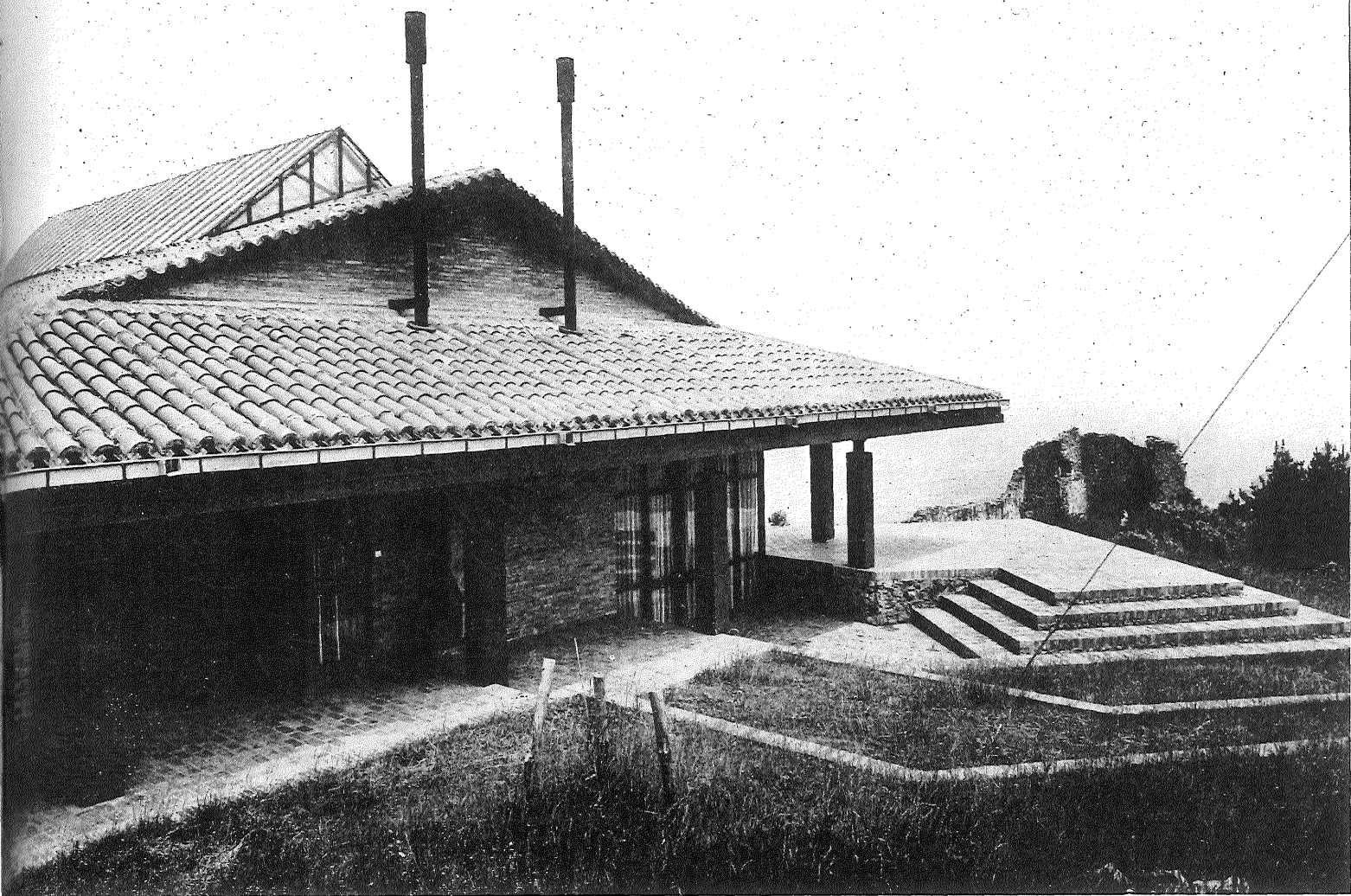


Viviendas y bajos en Motrico (1964). Esta obra recibió en 1965 el premio Aizpurúa. Claro ejemplo de la sabiduría con que Peña utiliza las preexistencias locales para trascender a un nivel absolutamente válido y actual lo que pudiera tenerse como anecdótico folklorismo de no mediar cualidades como las que demuestra el arquitecto en esta obra.



Las viviendas del premio Aizpurúa son el feliz remate de esta serie de viviendas en hilera que enmarcan la obra de Silvestre Pérez en Motrico. La relativa rigidez que se acusa en la planta del conjunto (arriba) se resuelve hábilmente aprovechando los cambios de altura para romper la línea de cornisa y con una elegancia poco común en la composición de la fachada.



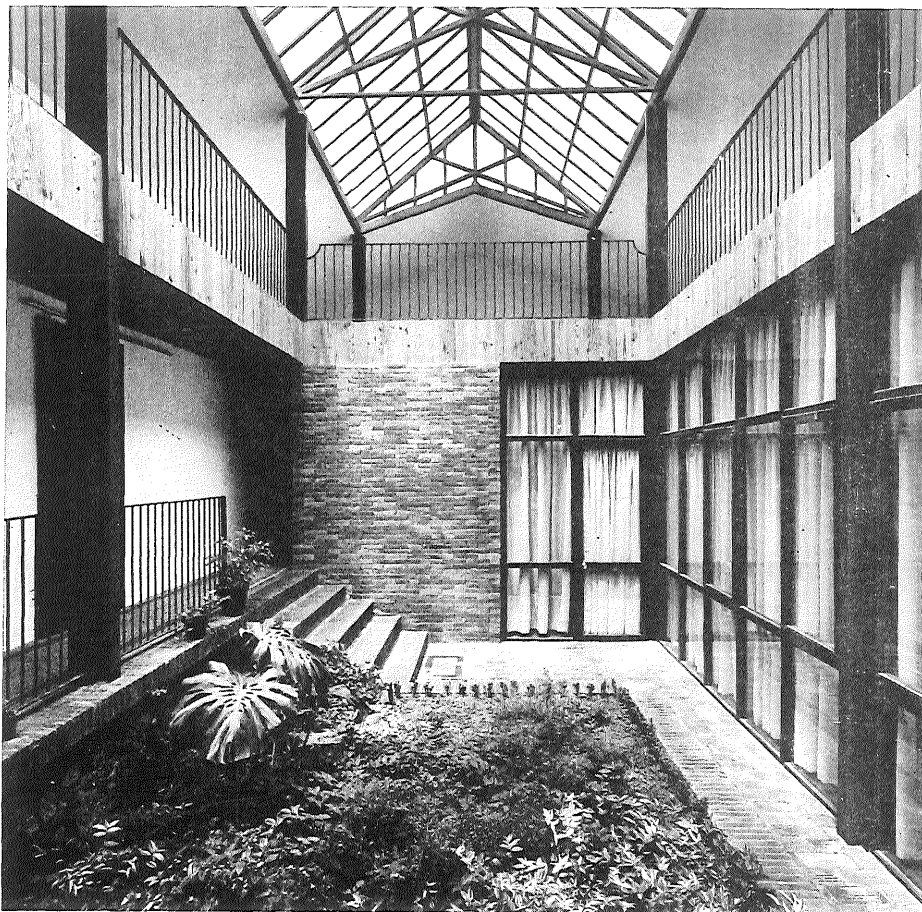


Imanolena, vivienda unifamiliar en las cercanías de Motrico (1965). Obra ejemplar en la producción de Peña por cuanto demuestra una maestría absoluta en el juego con los elementos de la composición, los provenientes del modelo popular, la adecuación al paisaje y una madurez y equilibrio totales en el uso del lenguaje arquitectónico.

Esta vivienda representa uno de los ejemplos más altos de la arquitectura moderna española por la claridad del planteamiento, la riqueza y complejidad de las sugerencias ambientales y, a mi juicio, por la constitución de un prototipo culturalmente coherente.

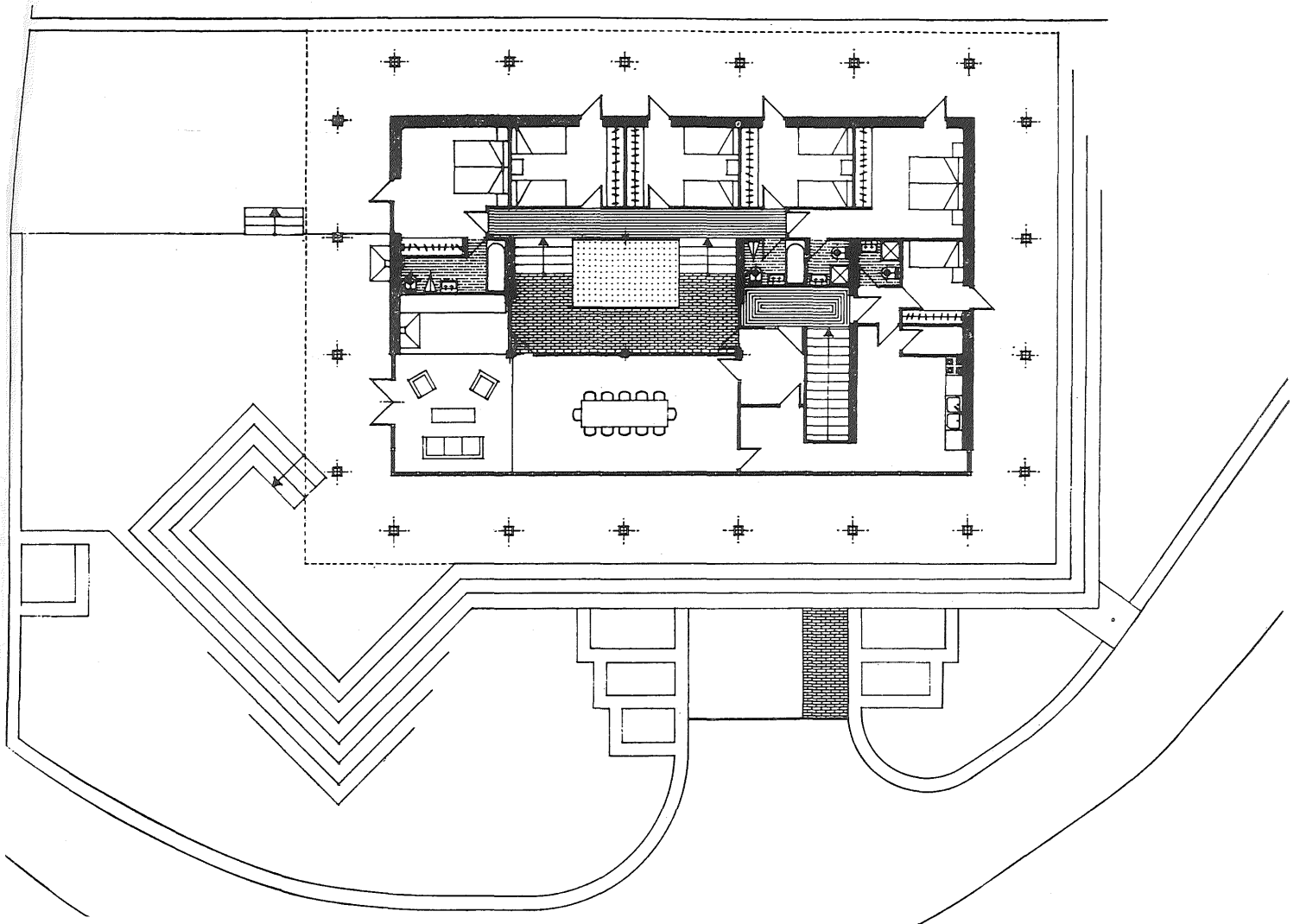
La sutileza con que Peña utiliza las diferencias de nivel bajando más de medio metro los espacios comunes en relación a las piezas privadas de la vivienda actúa sobre el terreno como controlador de la privacidad de los espacios exteriores, de la dimensión vertical de los soportes perimetrales, ayuda a que el garaje interior no levante excesivamente la vivienda, aumenta el sentido de la horizontalidad del pórtico, etc.

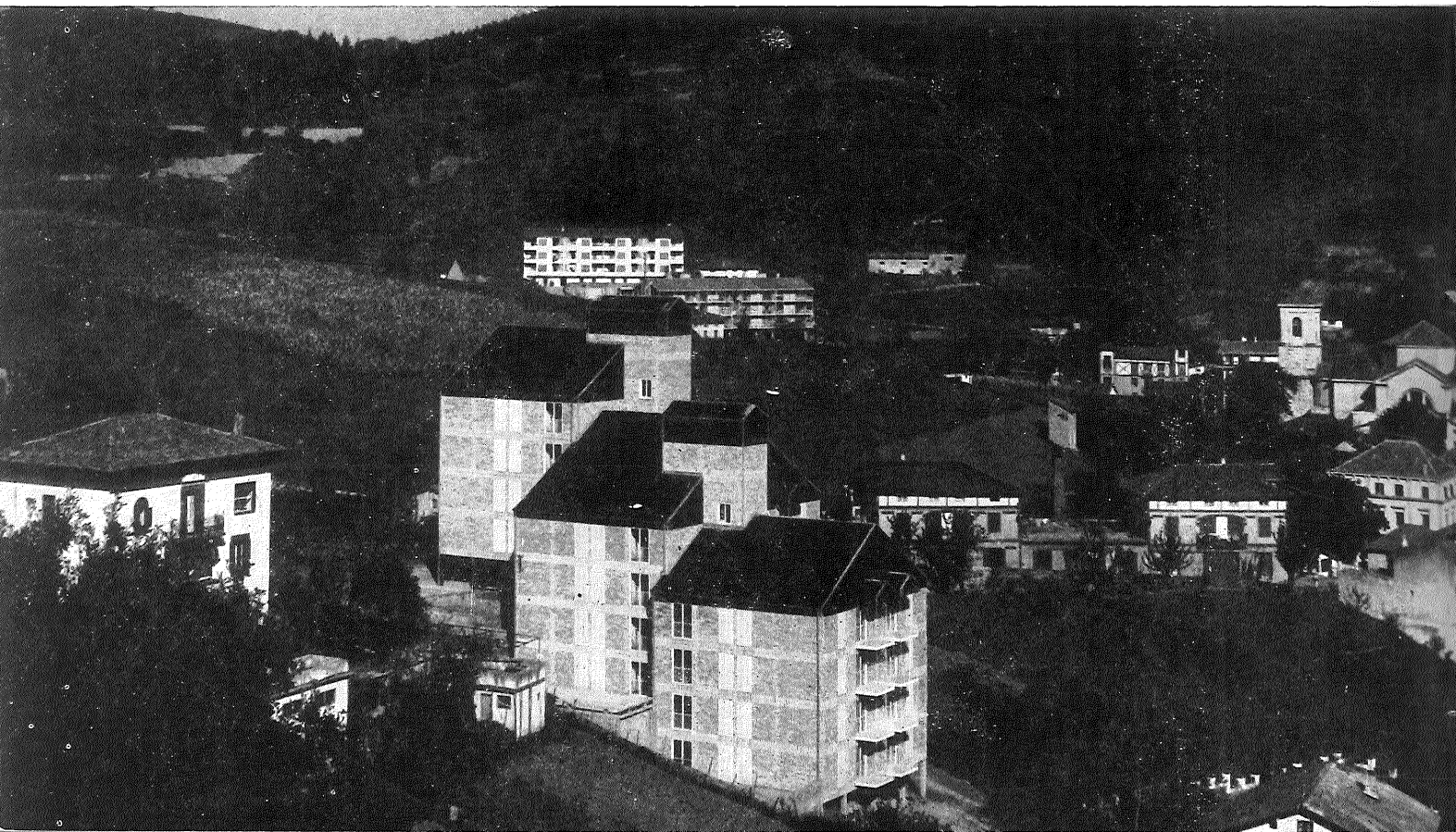
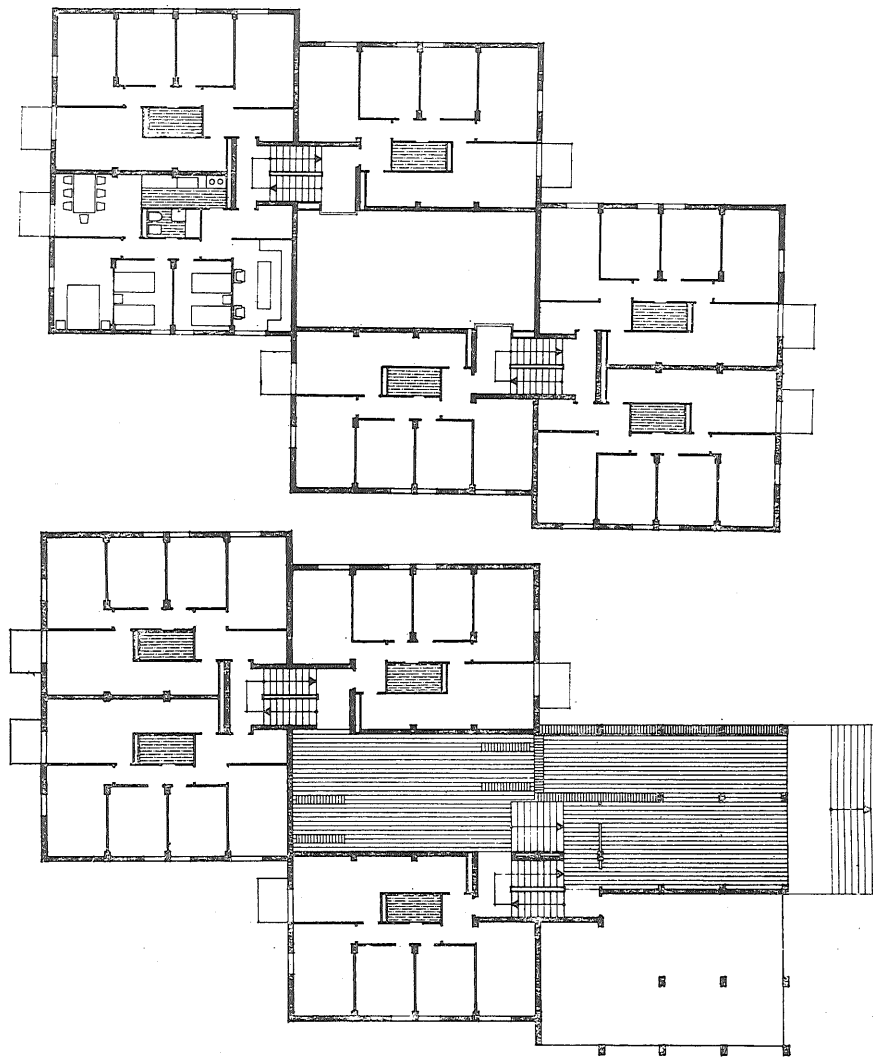
Por otra parte, la estricta modulación de la planta, en la que prácticamente sólo utiliza la medida del módulo (distancia entre soportes) y su mitad, está rota mediante el uso muy sutil de la asimetría y fundamentalmente mediante la acentuación de la diagonal, que acentúa las esquinas en especial con la plataforma exterior, elevada como una avanzada proa de observación.

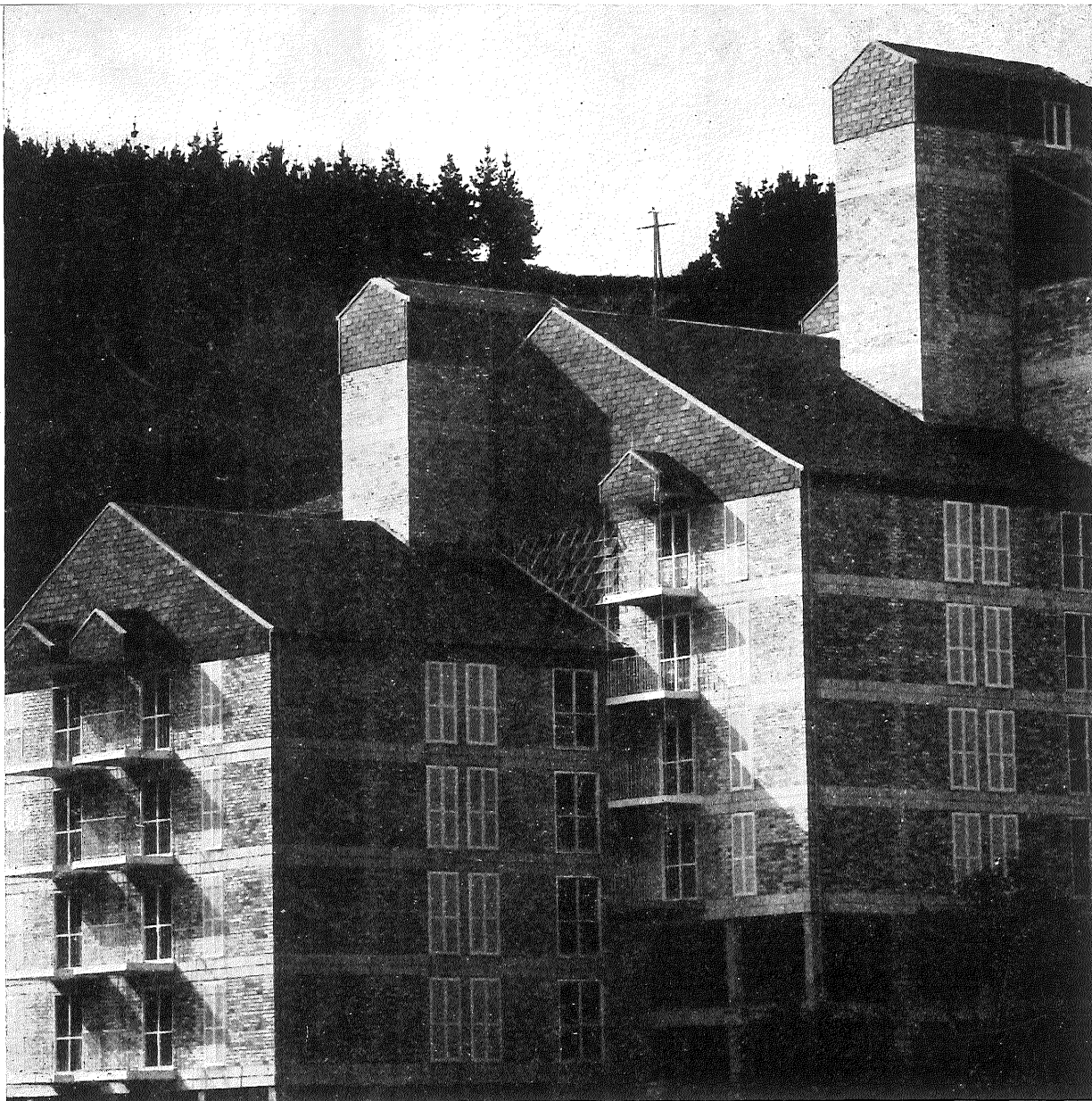


Casa Imanolena. Dos vistas del estar-patio interior y en la página opuesta vista desde el garaje y planta.









Viviendas «Entzus» en Motrico (1965). Obsérvese la adecuación a los volúmenes existentes, el cuidado de la realización y el espacio público de accesos comunes a los bloques.

importantes. Por otra parte la interrelación entre ambos es tan fuerte, que los análisis parciales de cada uno de ellos inciden en el otro inevitablemente.

Del mismo modo que en la tradición espacial vasca la unidad mayor (que he relacionado con el valle) controla las relaciones, existe una unidad estructural superior que domina las formas primarias, asimilables al caserío. Así como la arquitectura popular en general se produce por un paulatino fenómeno de adiciones, en las Vascongadas las adiciones son de unidades completas, y en éstas los crecimientos son siempre consecuentes con la forma primera que conservan y aumentan. Cuando este crecimiento ya no es posible, se produce un nuevo cuerpo separado del principal que repite, a otra escala, el mismo modelo.

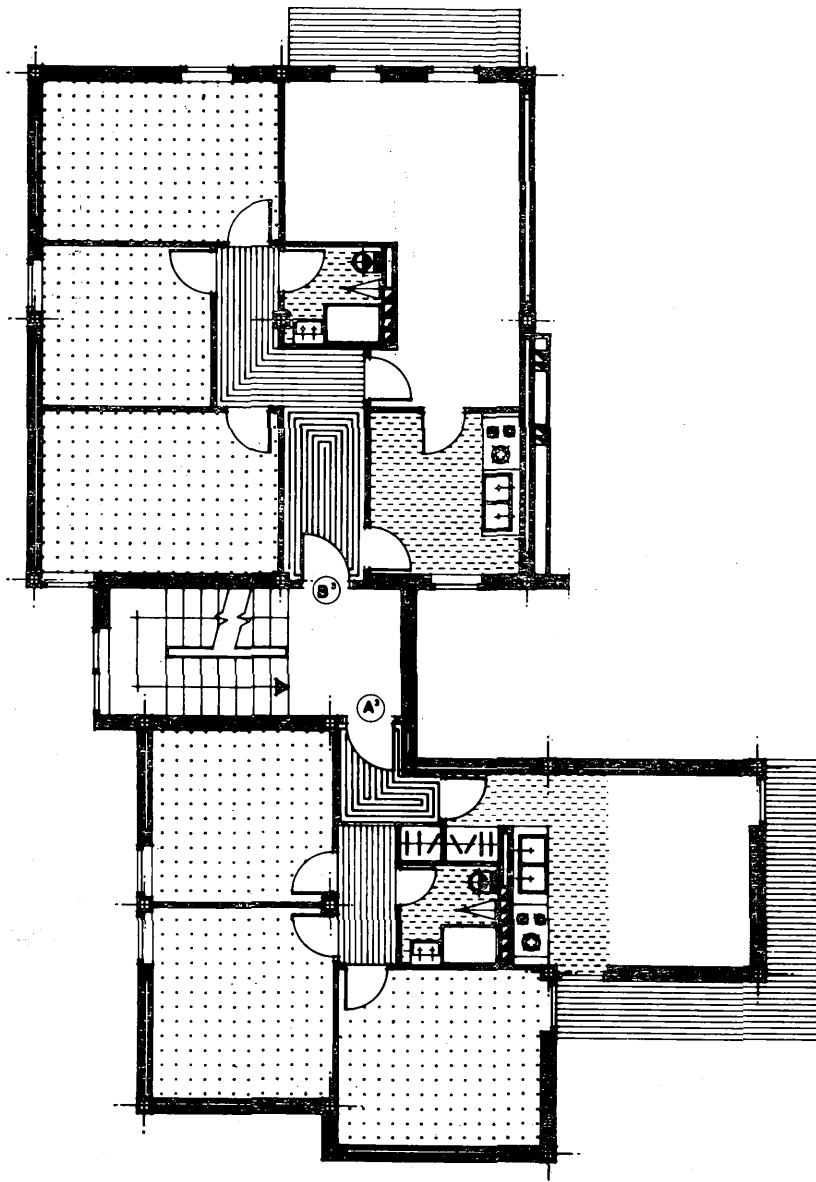
Esta unidad formal, el caserío, se

adapta en planta (cuadrada o rectangular) a los crecimientos y la estructura superior que la aglutina. Esta estructura, si es el valle, permite una holgura y dispersión característica, y si, en él, es la villa, condiciona, según los tipos diferentes de éstas, la deformación y adaptación de plantas que se alargan en profundidad respecto a la calle y los alzados que se elevan en altura si se trata de villa marinera (Motrico) o de fondo de valle (Eibar). Si la agrupación es la que corresponde al tipo de las situadas en ladera (Ataun) o meseta dentro del valle (Oyarzun) se sigue conservando la mayor independencia de las unidades.

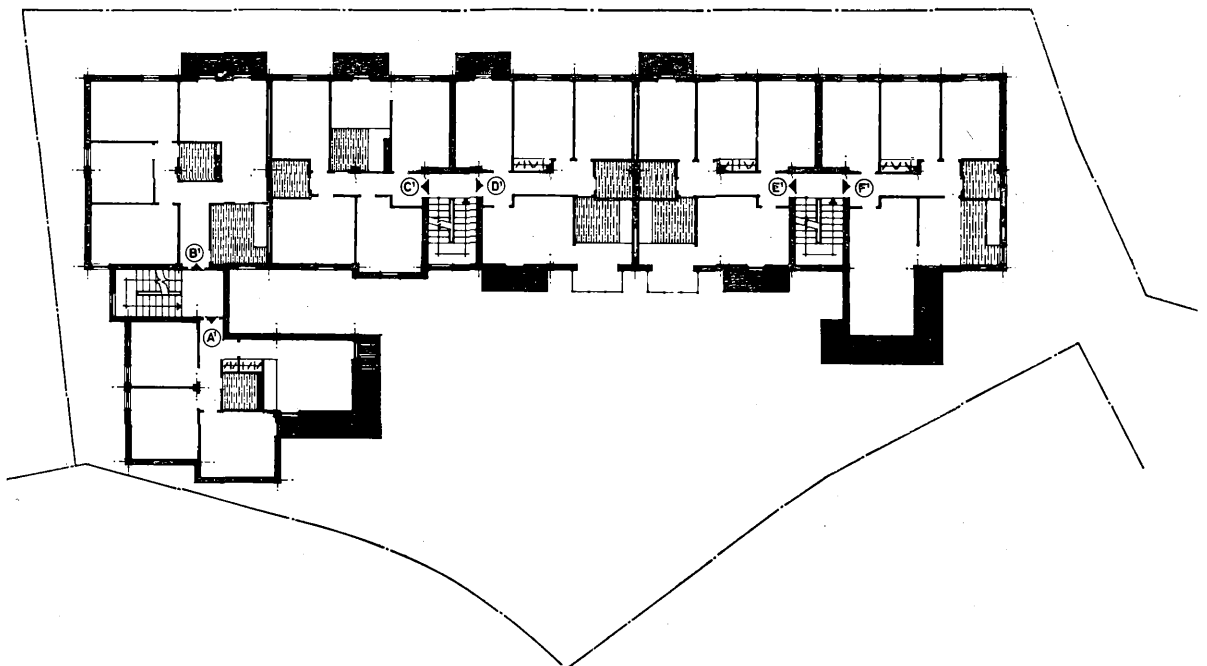
A este esquema formal de unidades y sus agrupaciones preexistentes, se atiene Peña en sus propuestas. Si analizáramos los casos en detalle, veríamos cómo en la ordenación proyectada en Ataun in-

tenta formalizar la intención de urbanizar más a la población existente mediante la creación del elemento urbano característico, la calle, y sirviéndose del cauce del río y el núcleo antiguo obtiene dos calles paralelas, que obedecen al entendimiento del espacio según la tradición. Pero para ello guarda la lógica relación con el núcleo antiguo formando, como en él, el conjunto por agregación de elementos unitarios autónomos.

En Oyarzun, al tener su núcleo suficiente entidad formal, pretende actuar, como en la vieja tradición, por unión de «pueblas» o de barrios y, para ello, busca un conjunto unitario relativamente autónomo con creación de la típica calle interior al «barrio», y todavía matiza el espacio público al nivel de una calle interior al bloque, cubierta. Pero la formación de los bloques que determinan el barrio se



Viviendas «rosa», Motrico (1966).
Arriba, bloque de 33 viviendas;
abajo, de 24. La fotografía en color
da buena idea de la feliz inclusión
en el núcleo urbano.





logra mediante una composición muy diferenciada en alturas, formas en planta, carácter (recuperación de la casa-torre, por ejemplo), usos de los edificios, etc. La graduación del carácter urbano-rural también es clara en este conjunto, que jerarquiza de este modo las tres calles (incluida la interior) del barrio.

El caso de Motrico es aún más complejo. La antigüedad de la fundación de la población (carta puebla de 1209) se manifiesta en una traza diferenciada que refleja una serie de organizaciones básicas obedientes a situaciones históricas concretas. En la planta del Motrico actual se aprecian claramente los dos núcleos antiguos: el amurallado, que llegó a tener cinco puertas, y el exterior, albergando aquél las casas nobles y teniendo una organización más definida, en la cual pueden advertirse un sentido de calle principal y una serie de casi paralelas a ella solamente atravesadas por una calleja a contrapendiente. La que se supone principal repite un modelo típico en los núcleos de Vascongadas, consistente en la comunicación, a través de la calle, de dos hitos, generalmente religiosos (en este caso la antigua iglesia desaparecida y la obra de Silvestre Pérez) que a su vez dominaban las clásicas plazas junto a las puertas que marcaban los caminos principales de relación de la ciudad con

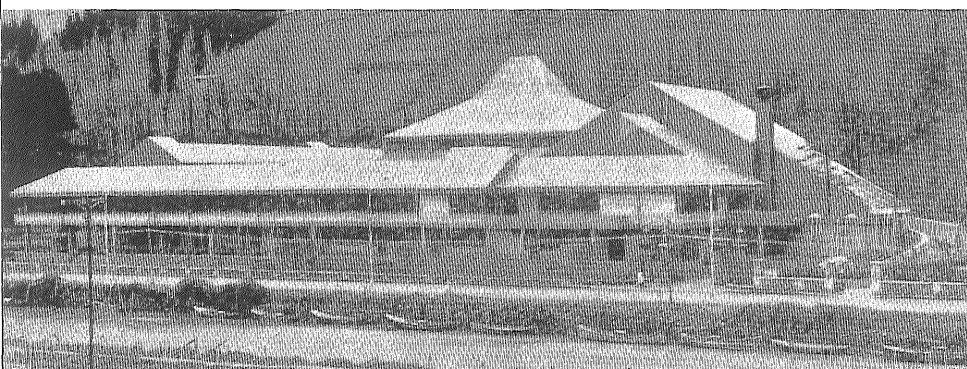
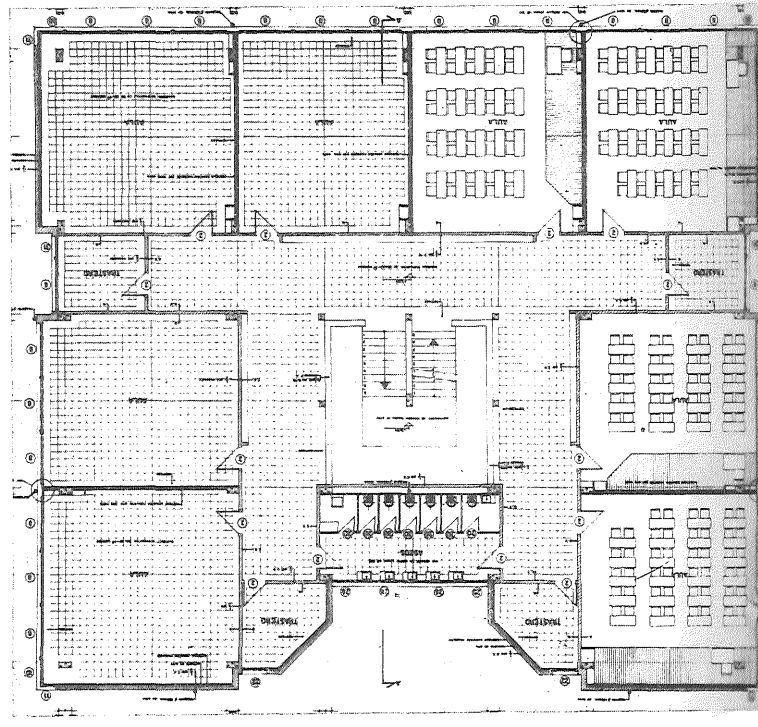
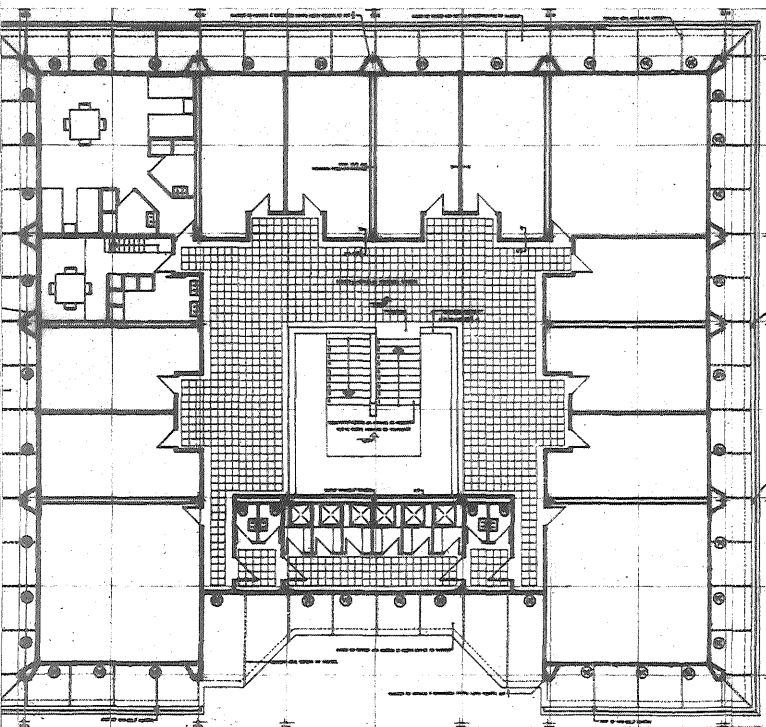
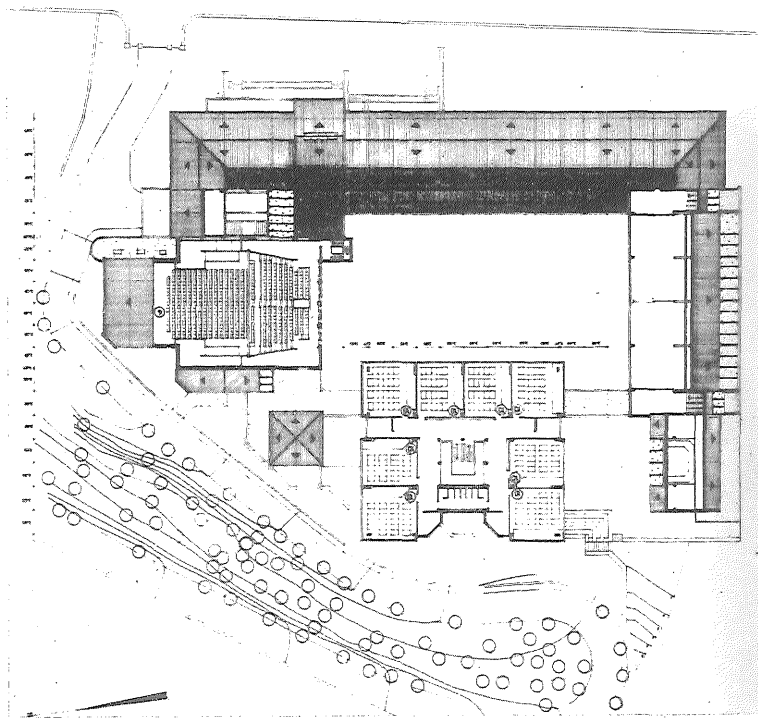
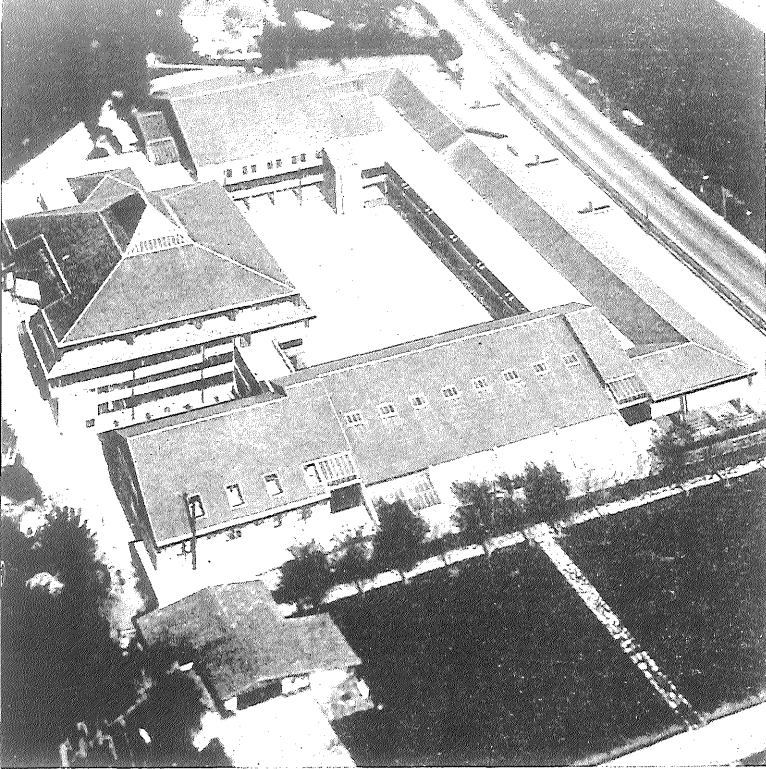
la comarca. A este respecto es interesante recordar que Motrico dependió para sus empresas marinerías importantes del puerto de Deva, de más calado. A finales del XIX el puerto de Motrico fue ampliado por el ingeniero Churrua. Las murallas que rodearon a este núcleo principal sirvieron, sin duda, para marcar un sistema de plazas junto a las puertas relacionadas por un recorrido de ronda. Este sistema calles-plazas se mantiene hoy ritualizado como entonces. Las plazas de mercados con sus espacios anexos de juegos, extramuros, establecen la relación del núcleo urbano primero con las construcciones anexionadas paulatinamente formando barrios. En éstos se observan tipologías diferentes de la intramuros.

Podría hablarse de los siguientes tipos característicos: 1) el derivado de la casa-torre de origen noble palacial y defensivo, que se encuentra en el recinto antiguo. Su abundancia y calidad son extraordinarias en un espacio tan pequeño. 2) el que refleja la construcción apiñada, estrecha y relativamente alta de los pescadores junto al puerto, en el núcleo exterior a la muralla. 3) el que se va diseminando hacia el espacio exterior aproximándose al tipo caserío.

Además de los aspectos formales de lo edificado, deben de considerarse los relativos a lo no edi-

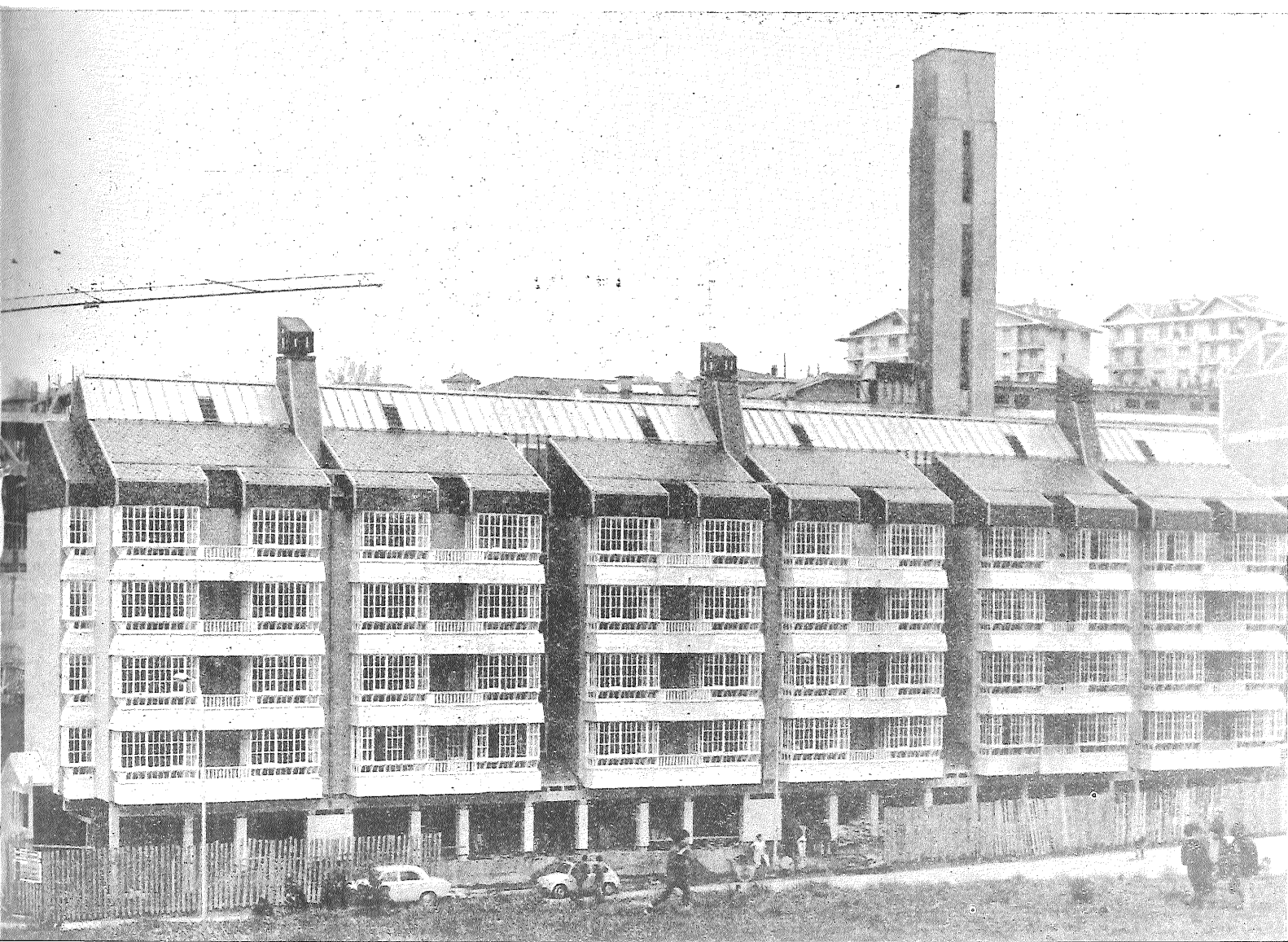
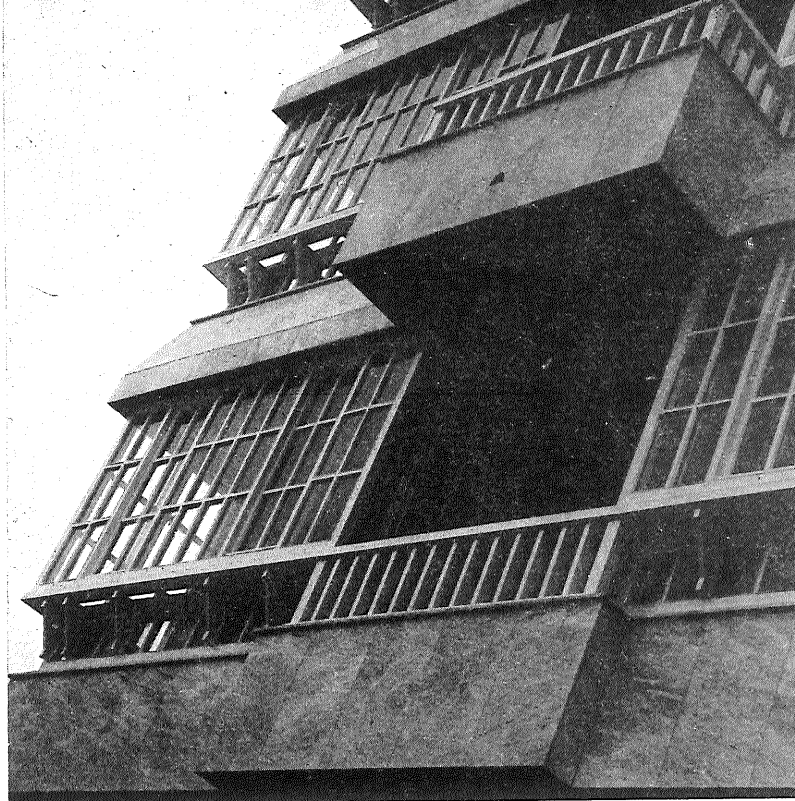
ficado, los espacios públicos, que han sido trabajados con igual esfuerzo.

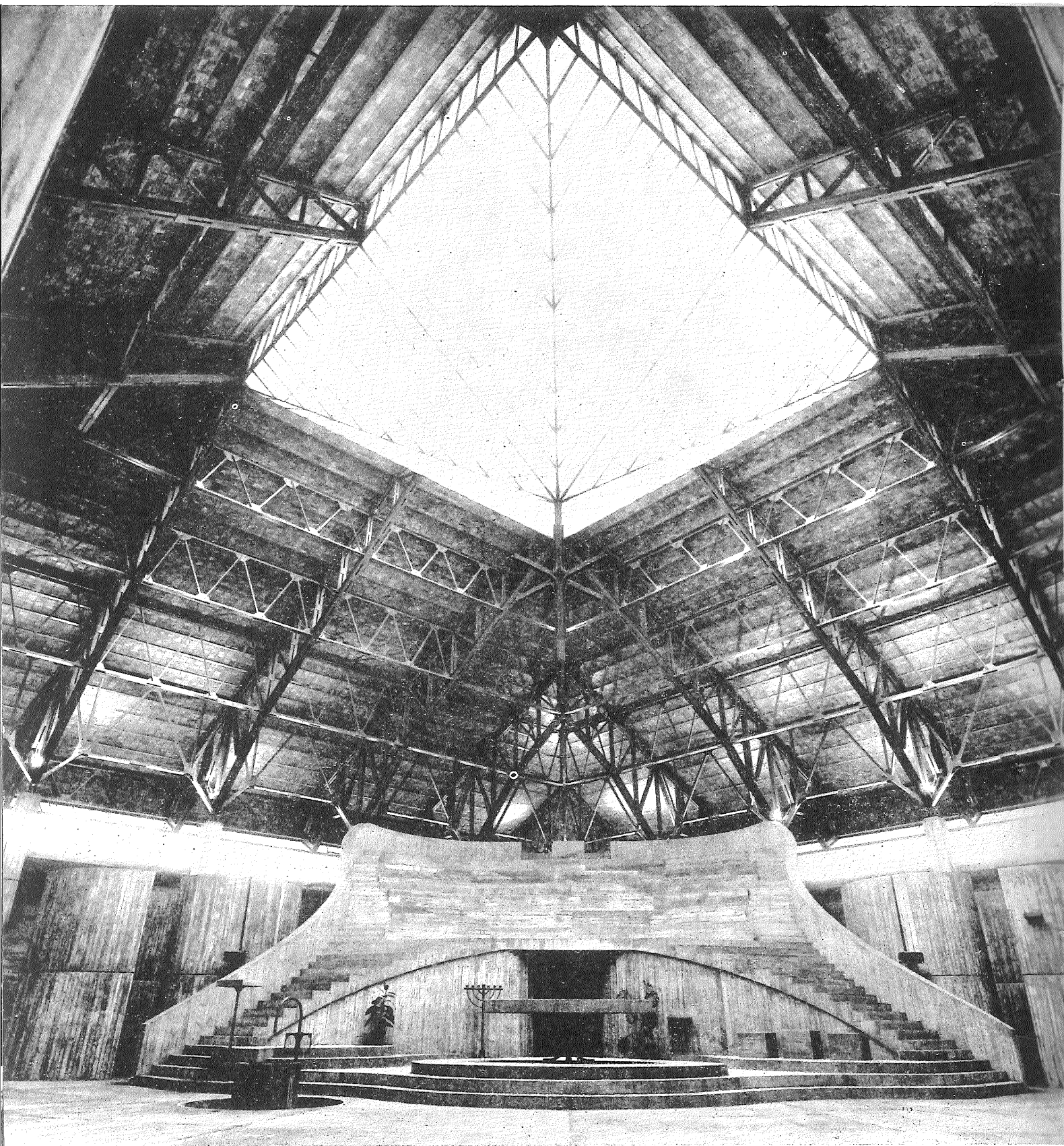
Las agresiones a este modelo urbano concreto de Motrico tienen su primero y más importante acontecimiento en la decisión central de construir un nuevo templo parroquial. El proyecto de Silvestre Pérez, realizado desde su puesto en la Academia de San Fernando, vino a configurar el espacio ferial junto a la ermita de la Magdalena, a la entrada de la villa defendida en este punto por la espléndida casa-torre Galdona. La imponente mole (proyecto de 1798) vino a transformar no sólo el espacio que ocupó (modificación de orientaciones, de proporciones para la plaza a la que daba frente, demolición de edificios) sino todas las relaciones espaciales al dotar al núcleo de un elemento significativo absolutamente dominante. El objetivo de introducir un nuevo ritual es patente en la fachada principal tanto como en el trazado regulador, totalmente abstracto y desvinculado del contexto, que permitió a Pérez la implantación de su neoclásica composición. Pese a no haber sido llevado a cabo íntegramente el proyecto primitivo, en un intento quizá de adaptación, y a que su autor procuró con gran capacidad prever los efectos de la nueva edificación, sobre todo en los espacios a los que daba nueva fachada, la pau-

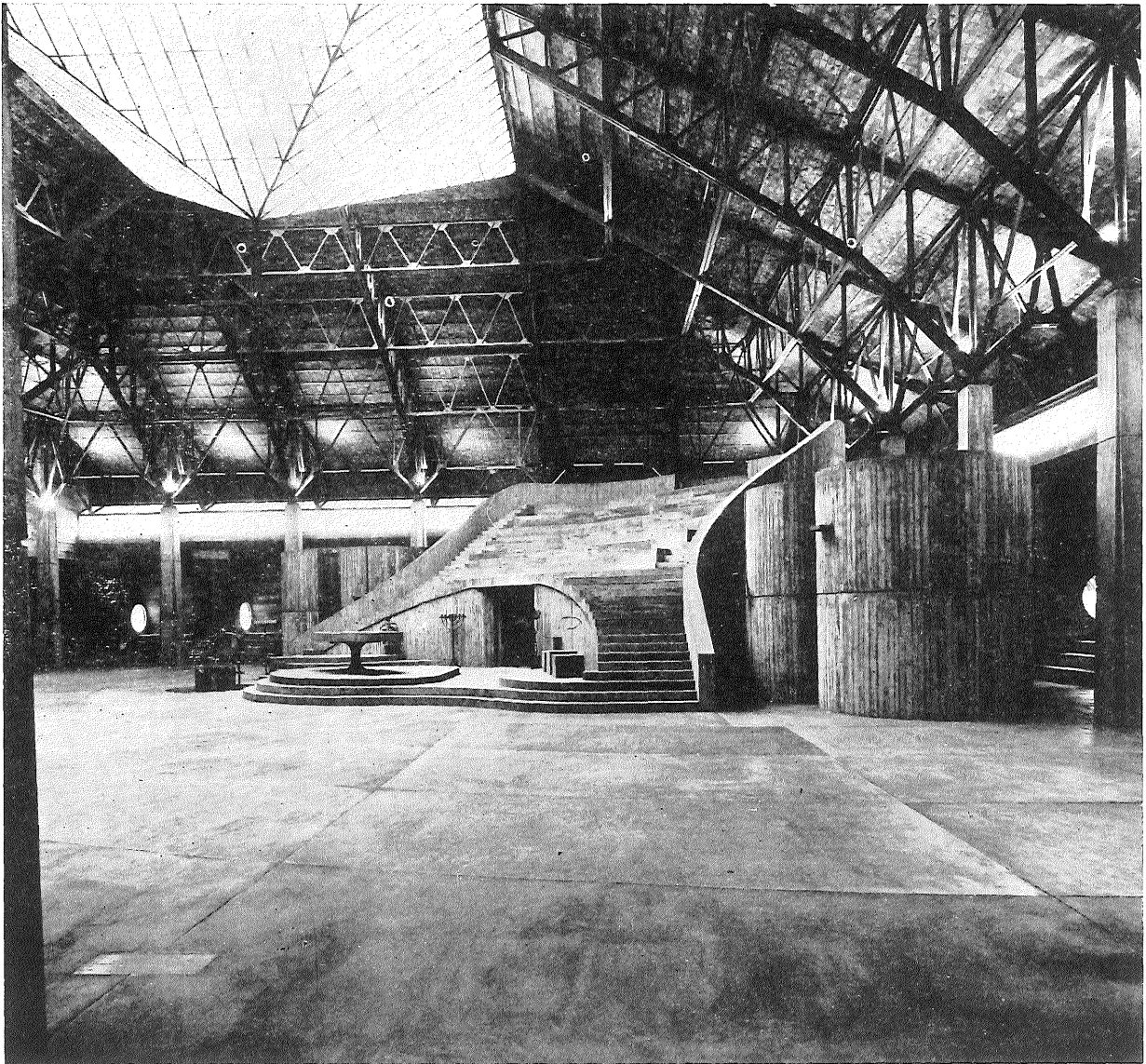
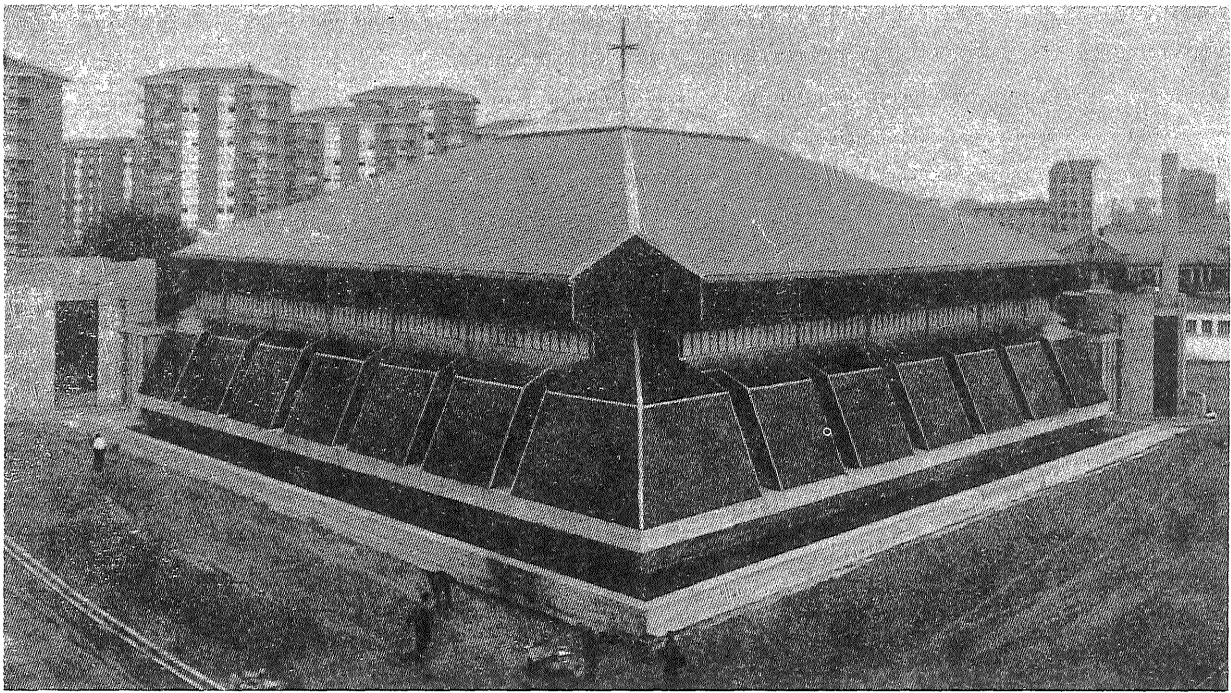


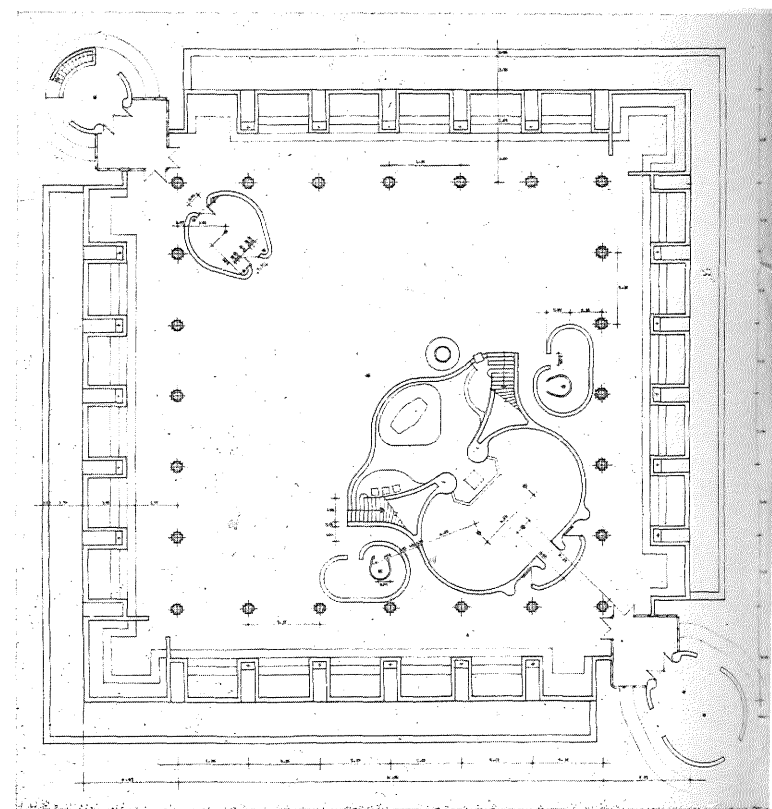
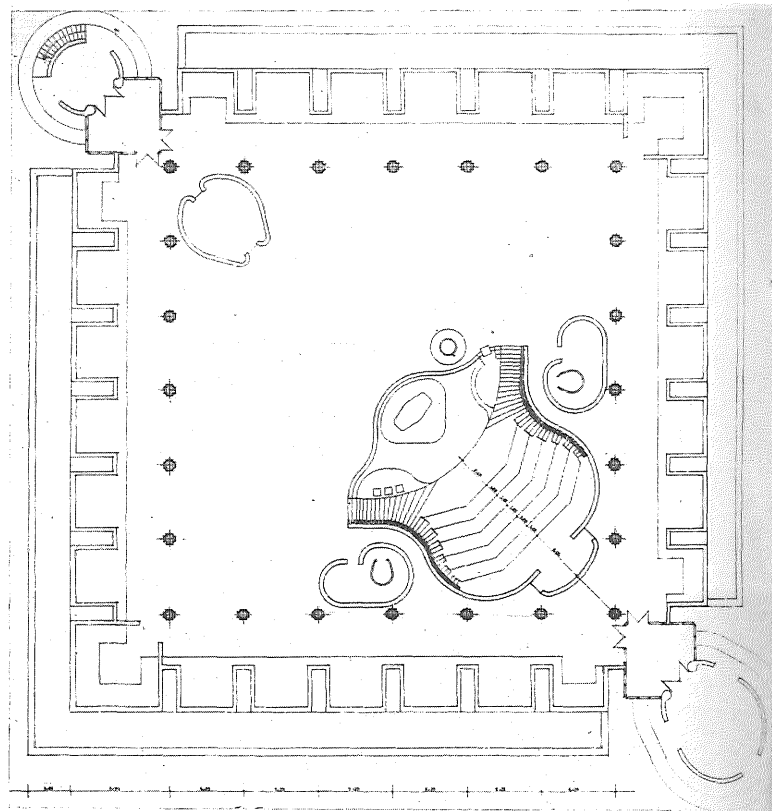
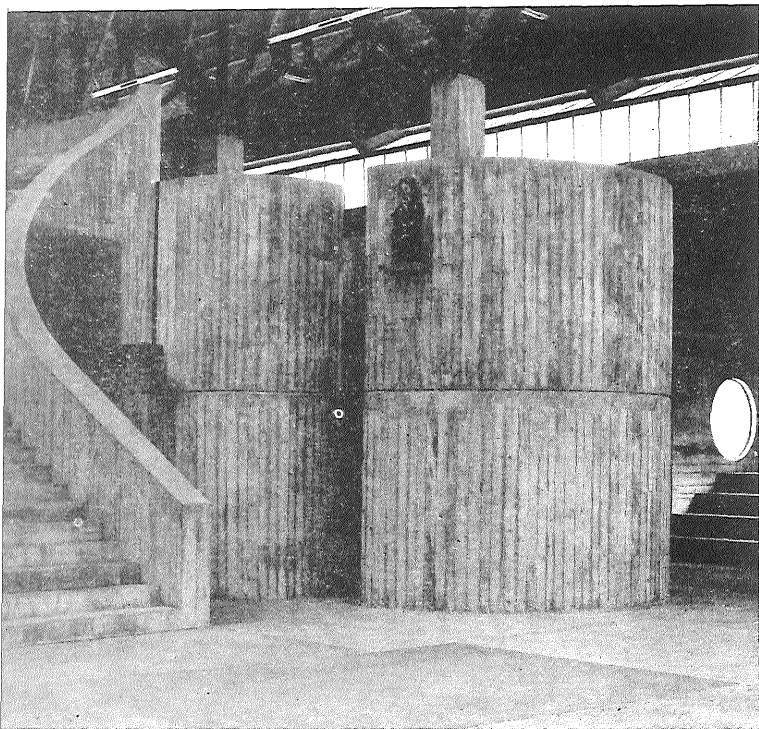
Colegio de María y José en Zumaya.
Colaboración Eduardo Mangada, 1966.
Vista del conjunto y planta segunda,
arriba. Abajo, planta segunda y ter-
cera del bloque más alto.

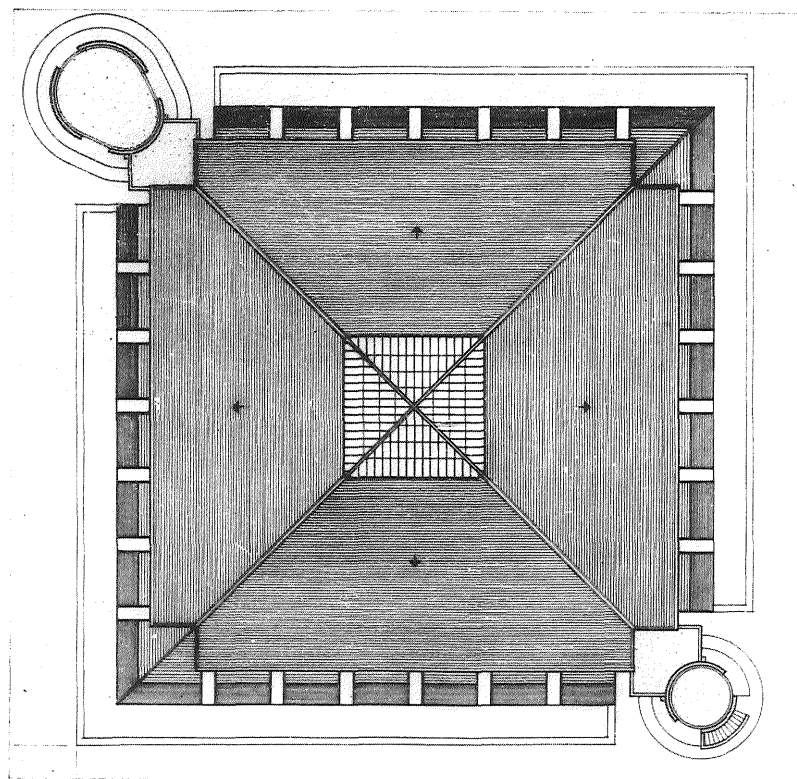
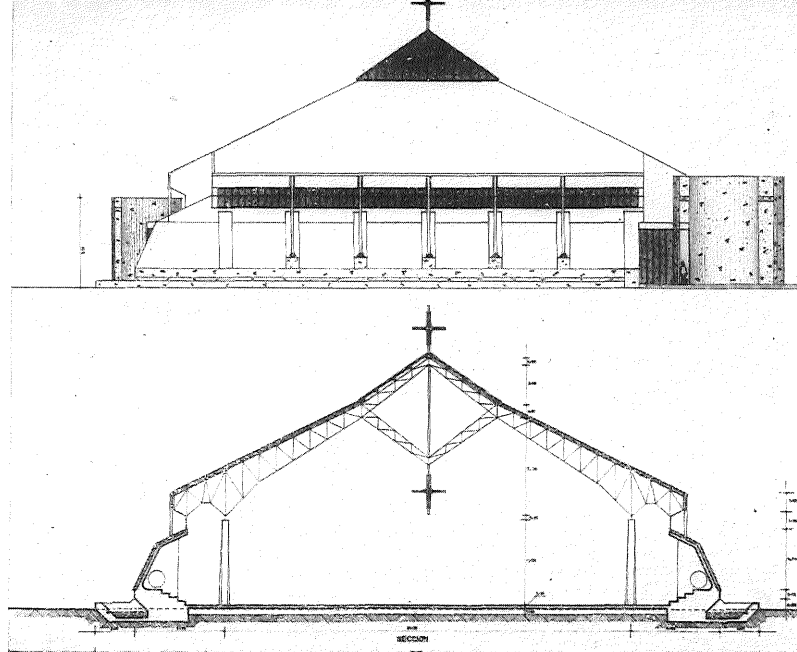
Cooperativa Juan XXIII. Bidebieta.
Polígono de La Paz. San Sebastián (1970).



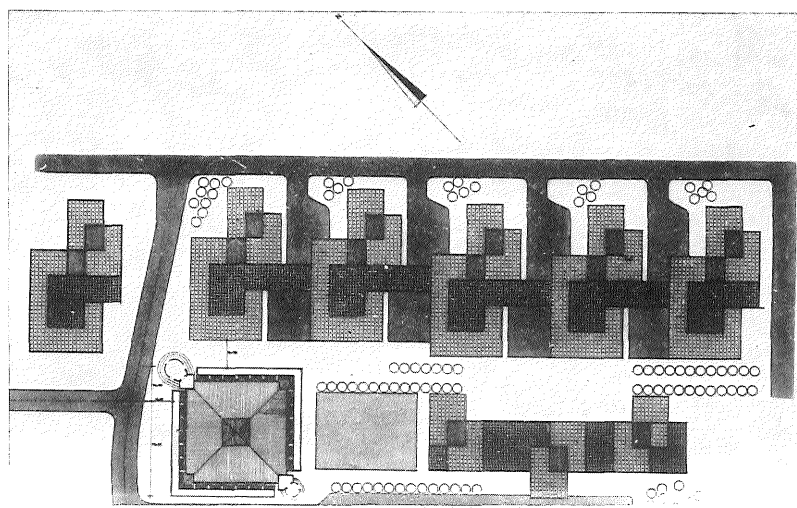


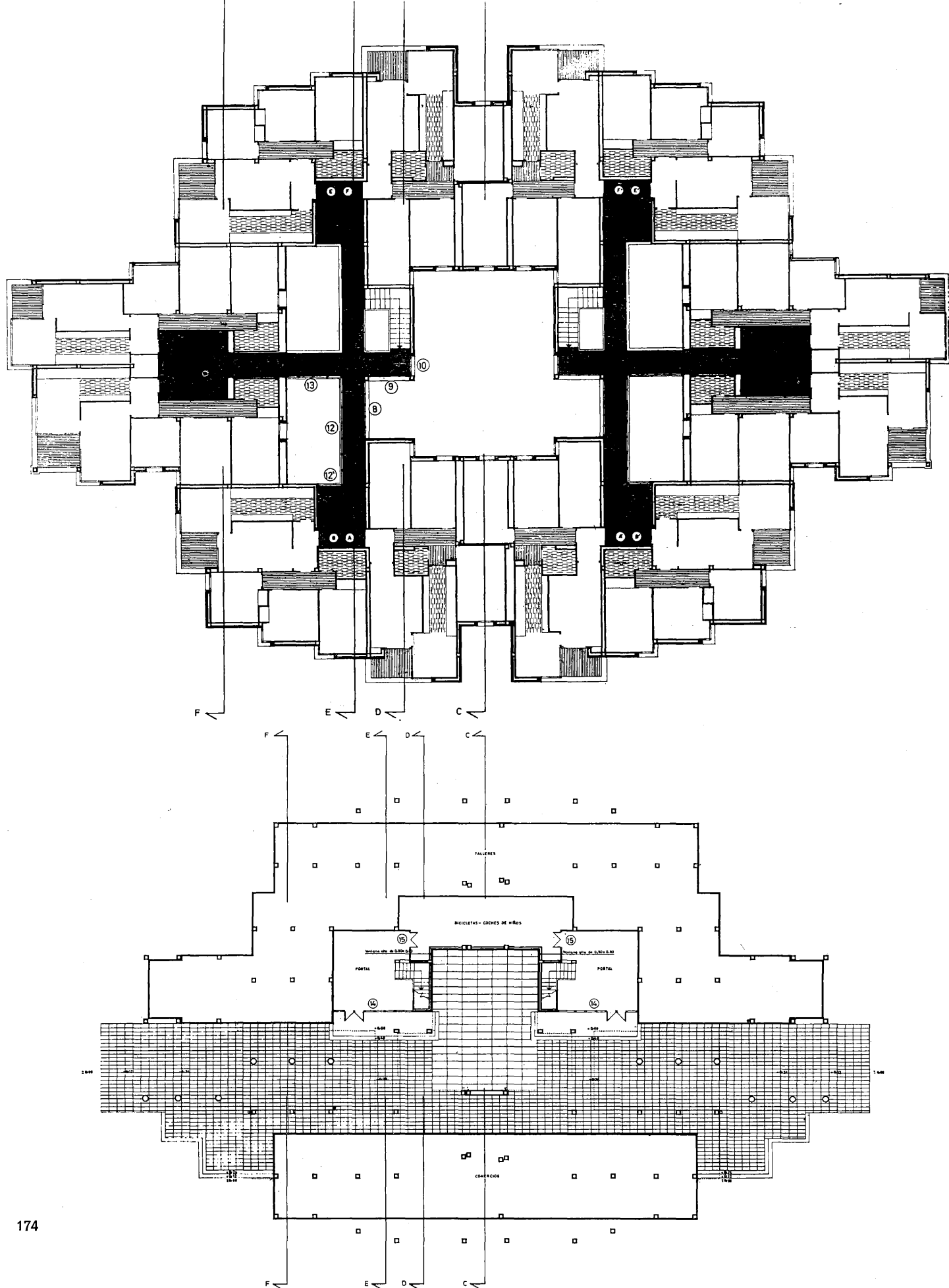




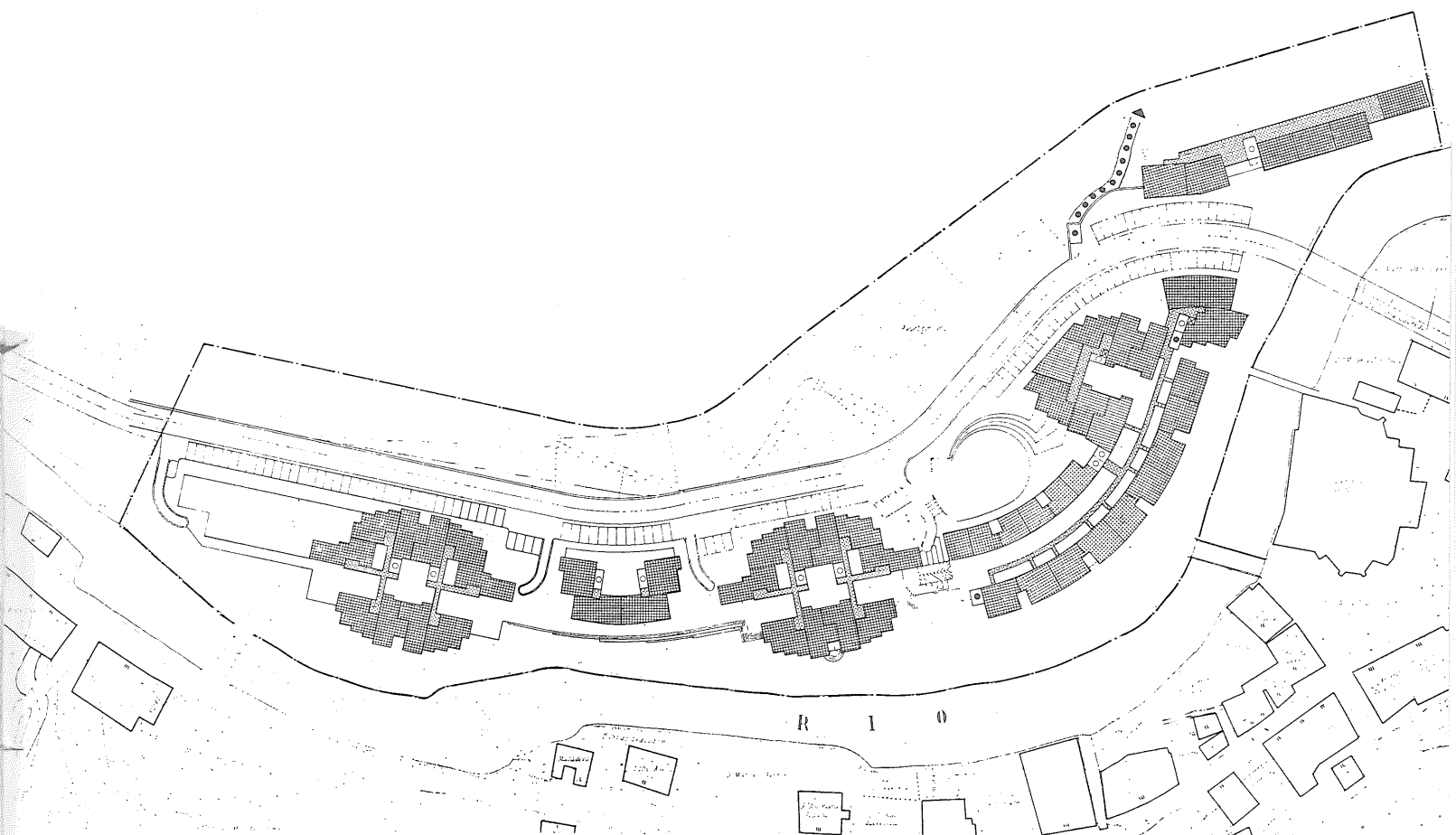


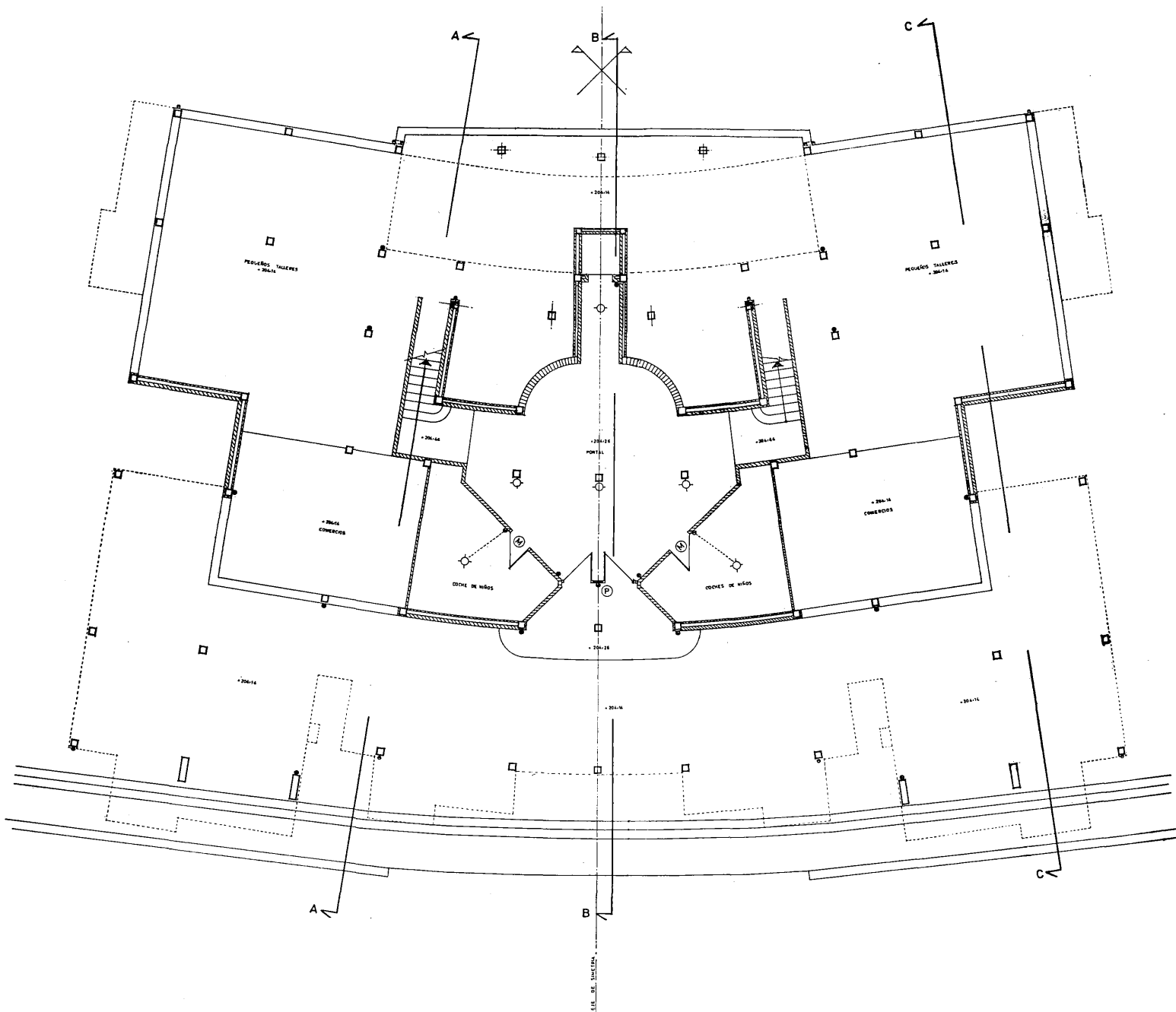
Iglesia en Vitoria. Plantas y detalles del interior (página opuesta). En esta página, alzado, sección, planta de cubierta y plano de situación en un conjunto urbano existente.





Plantas de las 50 viviendas y del conjunto del Plan de Reforma Interior en Ataun. La fotografía corresponde al bloque de 50 viviendas y bajos en Ataun.





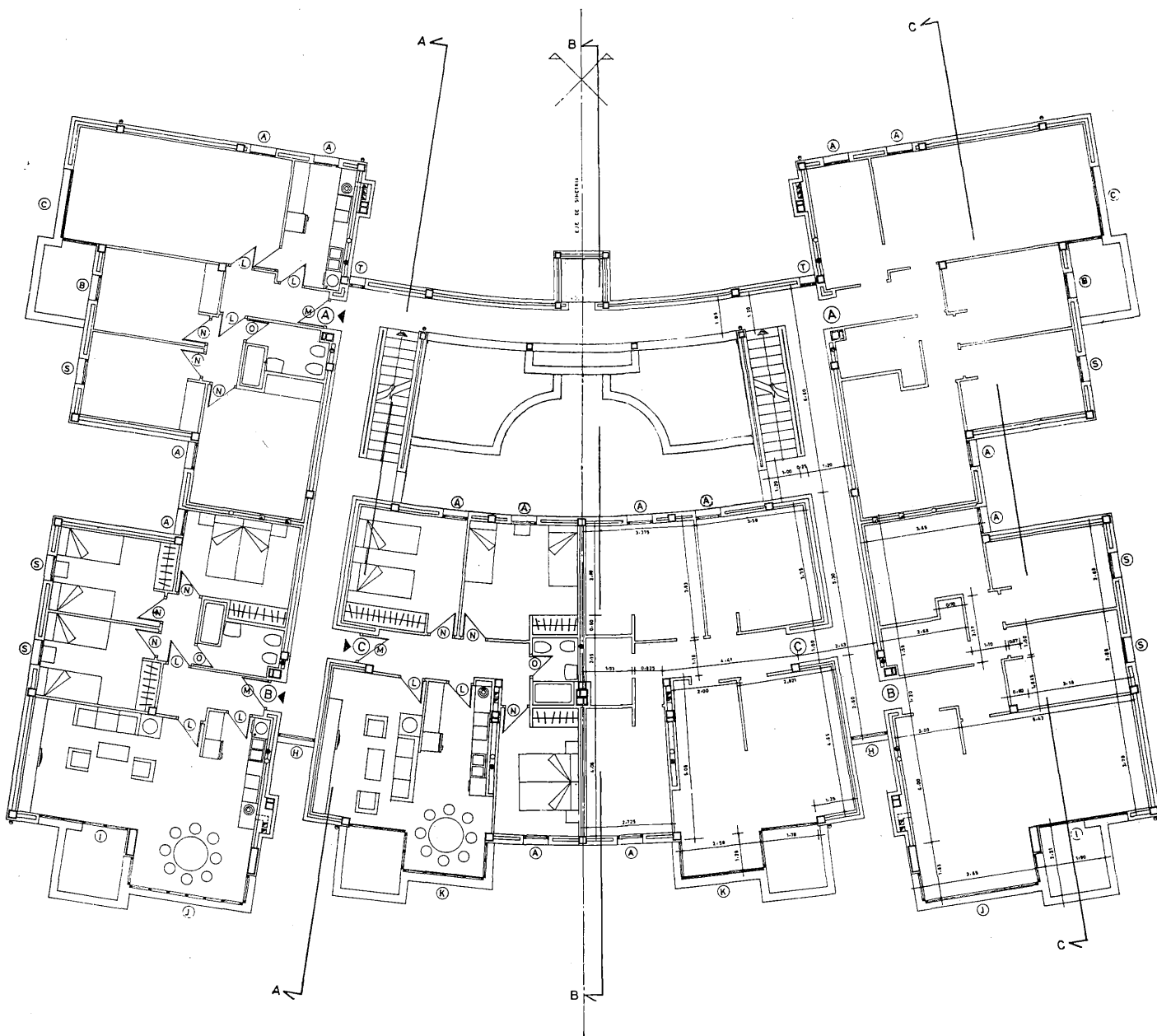
latina degradación (transformación de usos, cambios de proporción, etcétera) de estos espacios es patente hoy día, en que incluso un bola-toki ha sido sustituido por un cine.

Las obras de Peña en Motrico han tenido la enorme capacidad de adaptación al medio en los diferentes niveles formales que marcan las tipologías que he intentado definir. Tenemos así que en los edificios de 1964 que merecieron el premio Aizpurúa, Peña acentúa el tipo vertical marinero, marcando las líneas de unión entre pisos sobre la de los forjados, rompiendo la continuidad de la superficie de fachada con un juego volumétrico cuidadísimo que remata hábilmente con un giro en el último vuelo del balcón que recuerda a las casas-torre. Además

parece interesante el intento de recuperar el camino al exterior que fue obstruido por la iglesia neoclásica. La influencia formal de lo popular parece en estas viviendas más clara que en ninguna otra obra de Peña, que quizá en esta época profundizó en el estudio de la solución de Silvestre Pérez.

En el grupo de viviendas del Puerto (1970) repite la adaptación al tipo marinero por razones muy justificables, pero actúa de un modo diferente al «Aizpurúa», pues si bien quiebra las fachadas no acentúa la verticalidad, en favor de la autonomía de los huecos, que en este caso revelan una influencia geométrica racional cuya procedencia no puede buscarse en lo popular y sí probablemente en el neoclásico y su amor a la geometría.

El tipo de casa grande independiente es reinterpretado de nuevo por Peña en las viviendas Entzu (1965), en la casa Imanolena (1966), en las 32 viviendas Elu (1972), en la casa Arrasate, en las que con mayor o menor fortuna predomina, al igual que en el grupo de viviendas de San Sebastián (1970) y el de Ataun, la unidad volumétrica fuerte, el gran énfasis puesto en lo común del edificio (entradas y cubiertas) y su carácter de exentas debido a su situación aislada, poco urbana, que justifica ese aire autosuficiente de todas ellas y que puede, en grado relativamente cercano, relacionarse con los caseríos antiguos. Sin embargo en muchas de ellas existe un tratamiento de los materiales (pizarra, ladrillo), un gusto por los volúmenes salientes,



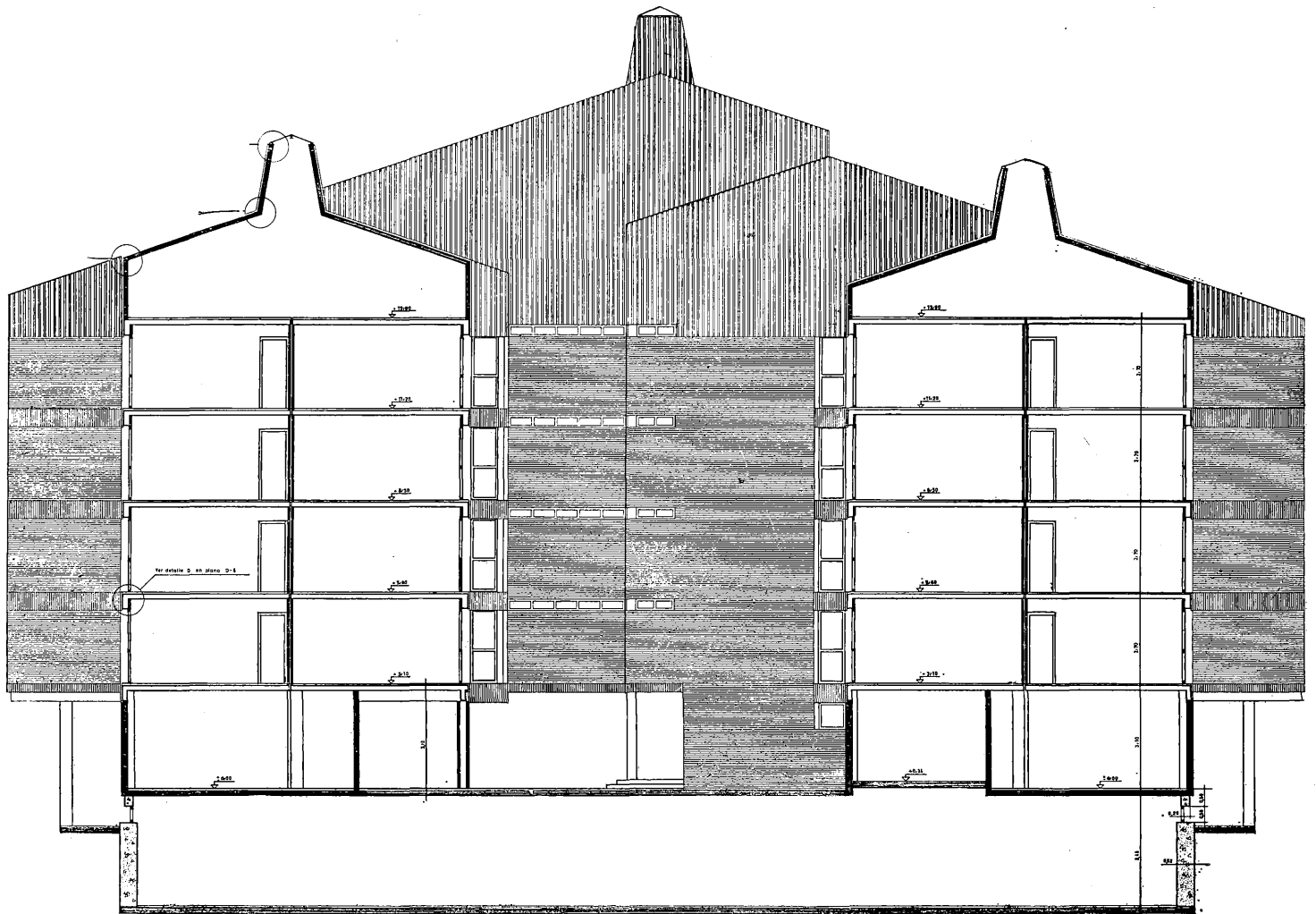
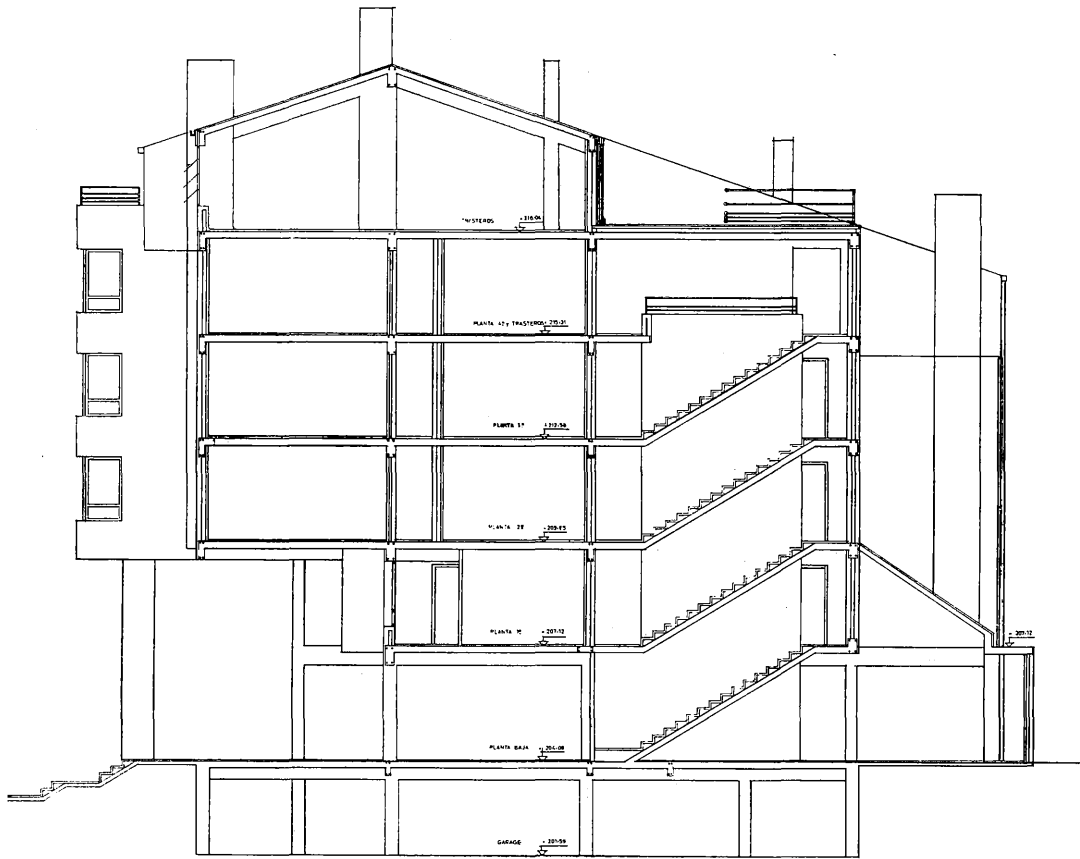
Veinte viviendas, bajos y garajes en Ataun. 1973.

un uso de formas geométricas puras no sólo en planta sino en alzados, una división de las superficies, que no proceden precisamente de lo popular vasco. Estos edificios de Peña, que están a mitad de camino entre la tradición y el racionalismo del Siglo de las Luces, pueden servir de enlace en el diálogo entre la iglesia neoclásica y la tradición existente, del mismo modo que se pretende en el plan de ordenación «Silvestre Pérez».

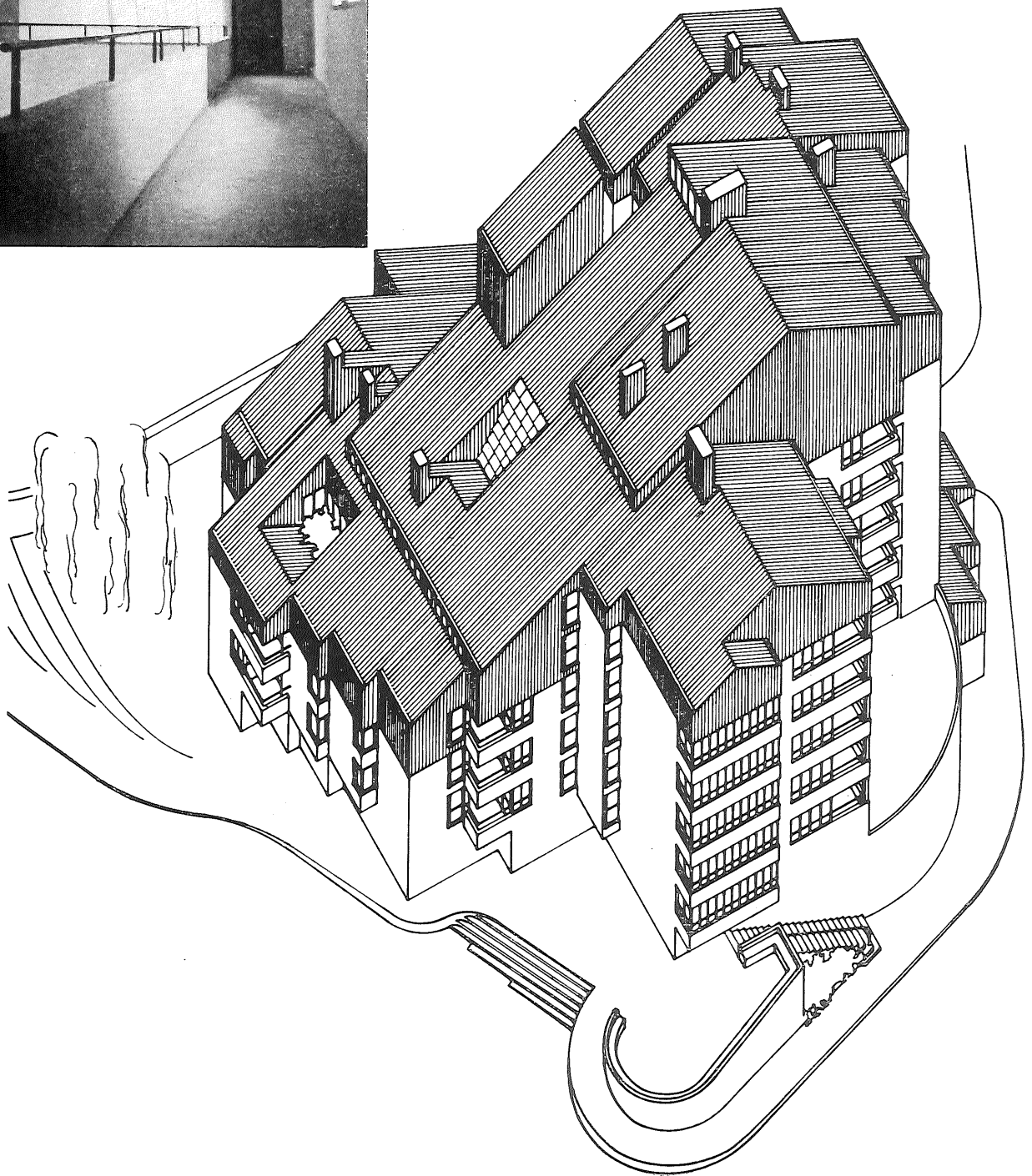
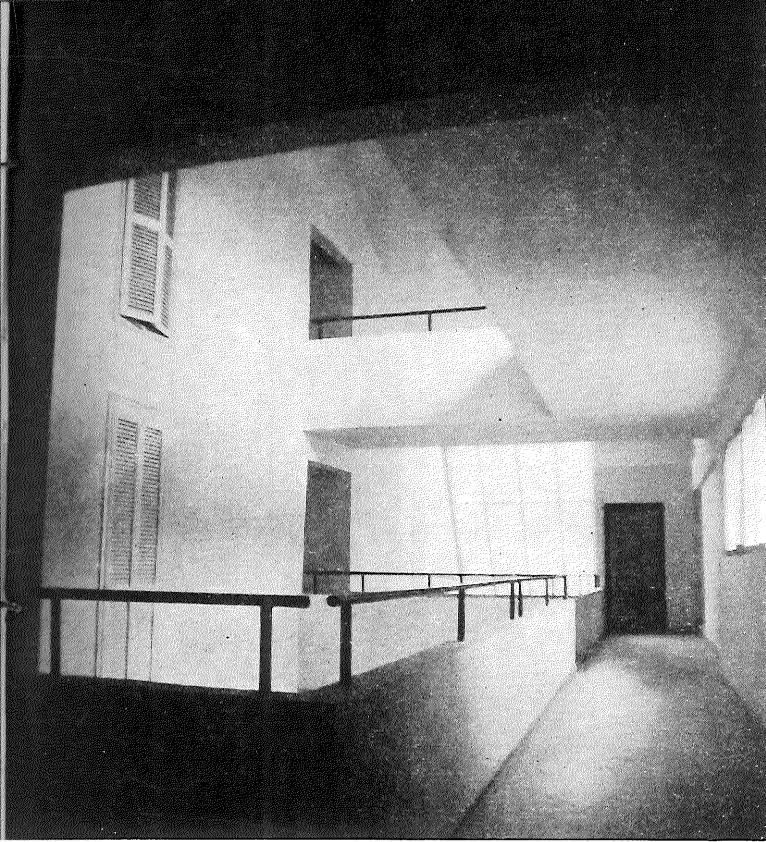
Otros dos tipos, derivados, quizá, del sentido tradicional de las viviendas marcando el recorrido de la calle en compacta unidad y de la casa-torre urbana, surgen en este plan para Motrico, si bien preluados en el bloque de Oyarzun, donde la torre está planteada con una claridad formal absoluta.

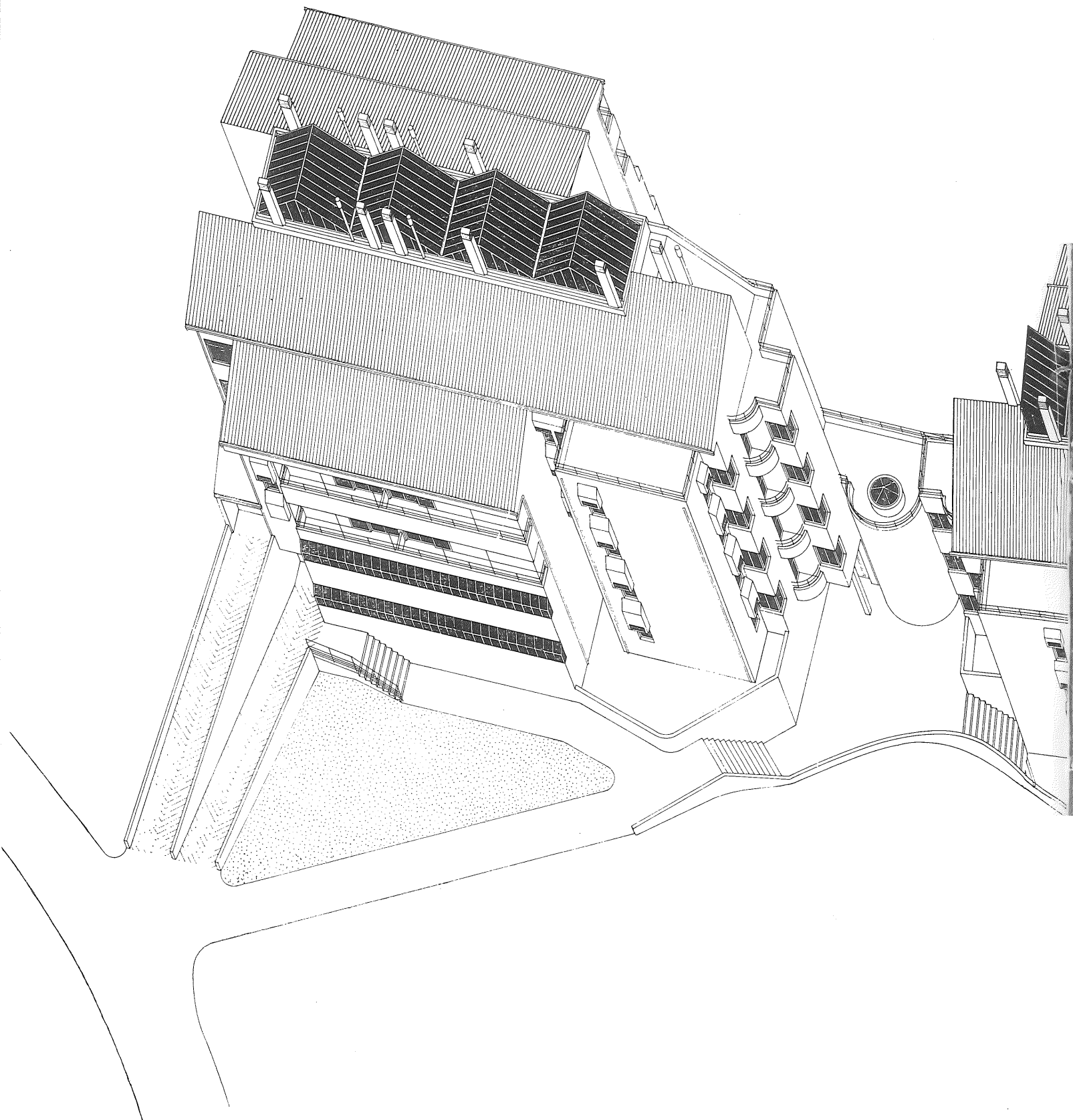
El plan «Silvestre Pérez» puede representar un verdadero «Ensanche» para Motrico. A nivel urbano viene a significar la devolución de su escala a la villa, perdida en parte por la obra del arquitecto aragonés y progresista. Para ello, Peña utiliza el templo de Pérez como eje de la composición y lo envuelve por medio de unas circulaciones absolutamente dirigidas. A través de ellas, las visuales sobre la iglesia están controladas en planta y en sección. Para ello establece un «techo público» casi en la rasante de las cubiertas de la iglesia, con lo que el carácter excesivo de ésta queda burlado. Vuelve a cambiarlo a Silvestre el eje de la planta que así actuará de charnela entre los nuevos espacios y los antiguos. Continúa la calle Ibarbarria-

ga, que ya se comenzó con las viviendas del premio Aizpurúa, haciéndola girar a conveniente distancia de la iglesia y cerrando así un espacio simbólico no sólo en su uso sino también en su forma de planta. Restablece el juego de calles paralelas introduciendo una nueva hilera de viviendas compactas a modo de murallas, como la interior, que alberga el espacio lúdico y ritual de los juegos populares. Integra el cine en esta muralla interior, cuya forma, orgánica en lo absoluto, recuerda una matriz que albergara la esencia de las relaciones populares, el juego. Puede que no sea casual ni la elevación desde la que se domina a la iglesia en la nueva puerta propuesta, ni la visión que por ella puede tenerse de la iglesia (la torre trase-

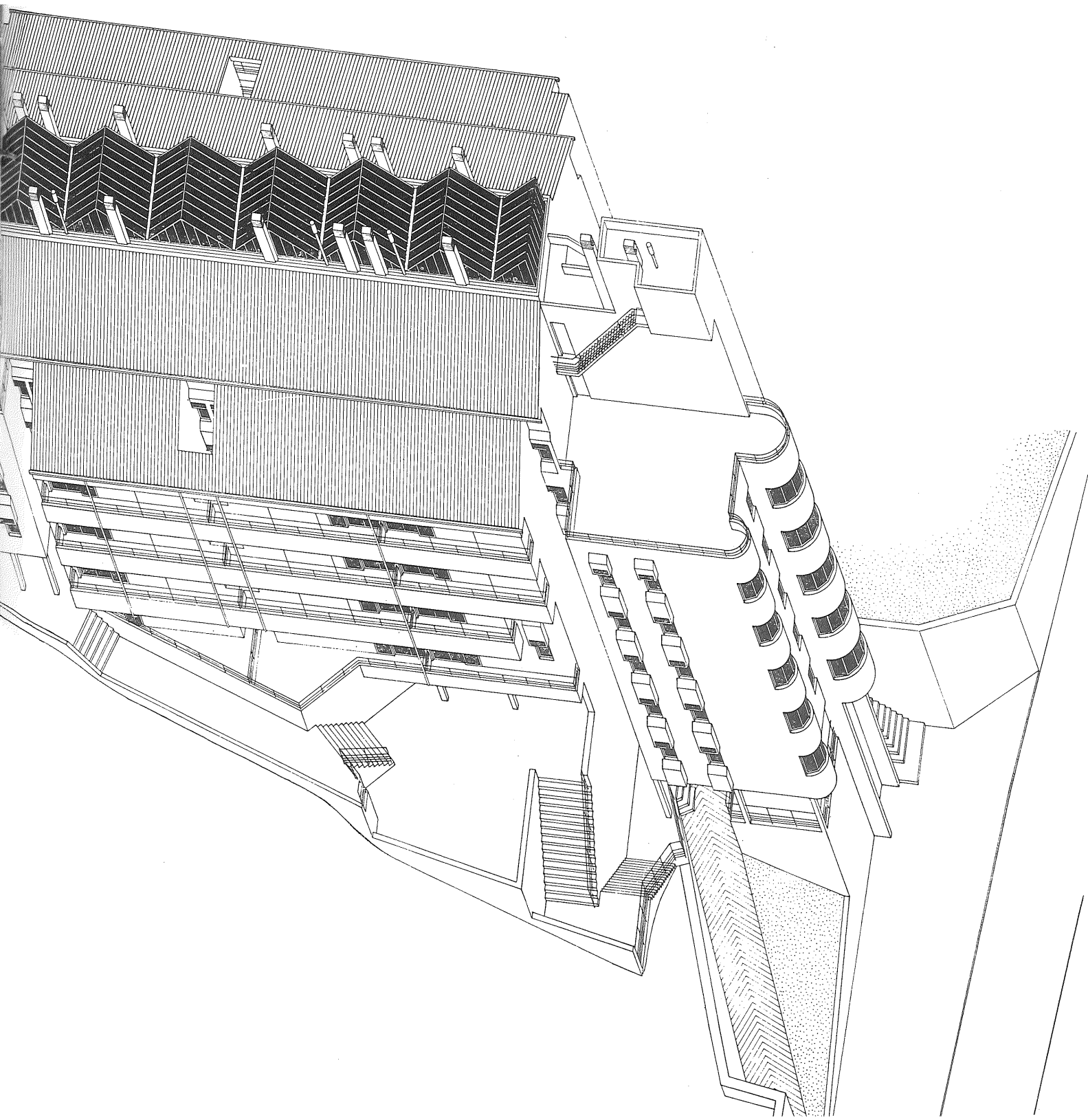


Secciones del bloque de Ataun de 20 viviendas.
Perspectiva e interior, en esta página, de las vivien-
das Elu en Motrico (1969).





Perspectiva exterior del conjunto Iparraguirre en
Motrico (1974).



ra) ni el modo de penetrar a los espacios, pero en cualquier caso utiliza la lección del arquitecto neoclásico para, actuando como él, sólo que al contrario, restablecer el equilibrio del pueblo.

La fantasía formal con que rescata los espacios públicos perdidos, la variedad funcional de los mismos, las relaciones entre ellos, la fruición manifestada al recuperar estos antiguos espacios litúrgicos, darán a Motrico, de llevarse a cabo este plan, una complejidad vital sorprendente.

Por supuesto, existen también razones para que los viales se modifiquen, y contribuyan a la claridad de recorridos que se pretende.

Con el nuevo ensanche, la planta de la villa quedará prácticamente simétrica en relación a la iglesia parroquial, pero su simetría estará desprovista de ejes, muy orgánica, la escalinata del pórtico eclesial servirá para salvar el desnivel de las plataformas como la que se prevé en la nueva puerta ciudadana, más que como lugar alto de dominio al ser incluida en una serie y desplazar de su frente el espacio popular, con lo que el lateral sur de la iglesia pasaría a estar en posición principal. El juego con los desniveles, en un lugar tan abrupto como Motrico, es básico en la composición, a la que procura continuas sorpresas, en el plan de Peña también representan un papel decisivo, como se ha visto, en especial en los lugares abiertos, que formarían un sistema de plazas especializadas (la de juegos populares, el bolatoki, la Plaza de Ulacia, una nueva prevista, Txambolinkua, Txiki, las plazas de Churruca y de Mandazqueta y el Frontón) relacionadas en un recorrido continuo.

Para los muros de viviendas previstas en el Plan Silvestre Pérez plantea Peña la utilización del tipo al modo como lo hicieron Percier y Fontaine en la napoleónica calle de Rivoli. Si se llevara a cabo este plan es muy probable que nos encontráramos ante una experiencia insólita de participación e integración de la arquitectura con su ambiente y podría servir de prueba para la capacidad de adaptación y de propuesta de la obra de Peña.

Otros aspectos formales, como el color, son manejados por Peña con parecida naturalidad a la manifestada por la arquitectura popular, que con mucha frecuencia se sirve de las diferencias cromáticas para resaltar las partes distintas de la edificación. De esta manera la forma como expresión de la función se acentúa por el color. Como ejemplo puede servir el tratamiento de las carpinterías, en las que ha diferenciado de este modo la hoja, el marco y las molduras. Son buen ejemplo, en este sentido, las viviendas rosadas de Motrico, entre otras.

Aunque a la vista de algunos resultados y muy concretamente el edificio de la Unión Farmacéutica en Eibar, sea posible relacionar el arquitecto Peña con una cierta ten-

dencia pop, no cabe en buen sentido esta referencia, dado que no es su propósito el comentario desde fuera, sino que plantea desde dentro unas relaciones formales de gran eficacia dialéctica.

El edificio aludido de Eibar refleja en fachada y en planta también una diferenciación expresiva muy clara de las funciones, y la acentuación de colores muy vivos (el amarillo, por ejemplo) en las partes metálicas le sirven para lograr la continuidad del espacio interior y quizá para obtener un edificio-anuncio. El empleo del vidrio translúcido en las paredes posibilita la iluminación de un espacio interior profundo y juega un papel importante en la definición del color creando un ambiente luminoso sumamente atractivo. Este mismo edificio manifiesta la influencia de las formas geométricas fundamentalmente circulares y de la composición neoclásica, pero no empleadas con independencia de su funcionalidad sino utilizadas precisamente para marcarla.

Color y textura van estrechamente ligados, en la obra de Luis Peña, al contexto. Si lo normal es que el color sea el del propio material, con frecuencia la pintura transforma apariencias y superficies. Las viviendas rosas o el bloque Iparraguirre, en Motrico ambas obras, pueden ser casos extremos de un modo de actuación que, al menos en las partes más ligeras, se puede advertir en muchas otras ocasiones. Las viviendas en el puerto de Motrico se integran cromáticamente en el conjunto popular sin intentar ocultar su propia identidad, siendo también esta forma de actuar característica de lo popular. La influencia que he llamado neoclásica favorece en las últimas obras de Peña el uso bastante abstracto de formas geométricas, mientras se apoya en factores como la circulación en recorrido peatonal y de ascenso de escaleras para darle al círculo la posibilidad de expresar una función.

De este modo, el remate de muchas composiciones de bloques lineales que marcan el recorrido y giro, busca el círculo definido (caso de Oyarzun e Iparraguirre), si bien ya en Motrico, en el edificio de la calle Ibarbarriaga mostraba esa tendencia en el quiebro final; la caja de escaleras, bien porque sean de caracol o porque aprovecha el descansillo plano al modo de los años 30, le proporciona el elemento curvo compositivo que utiliza últimamente con profusión.

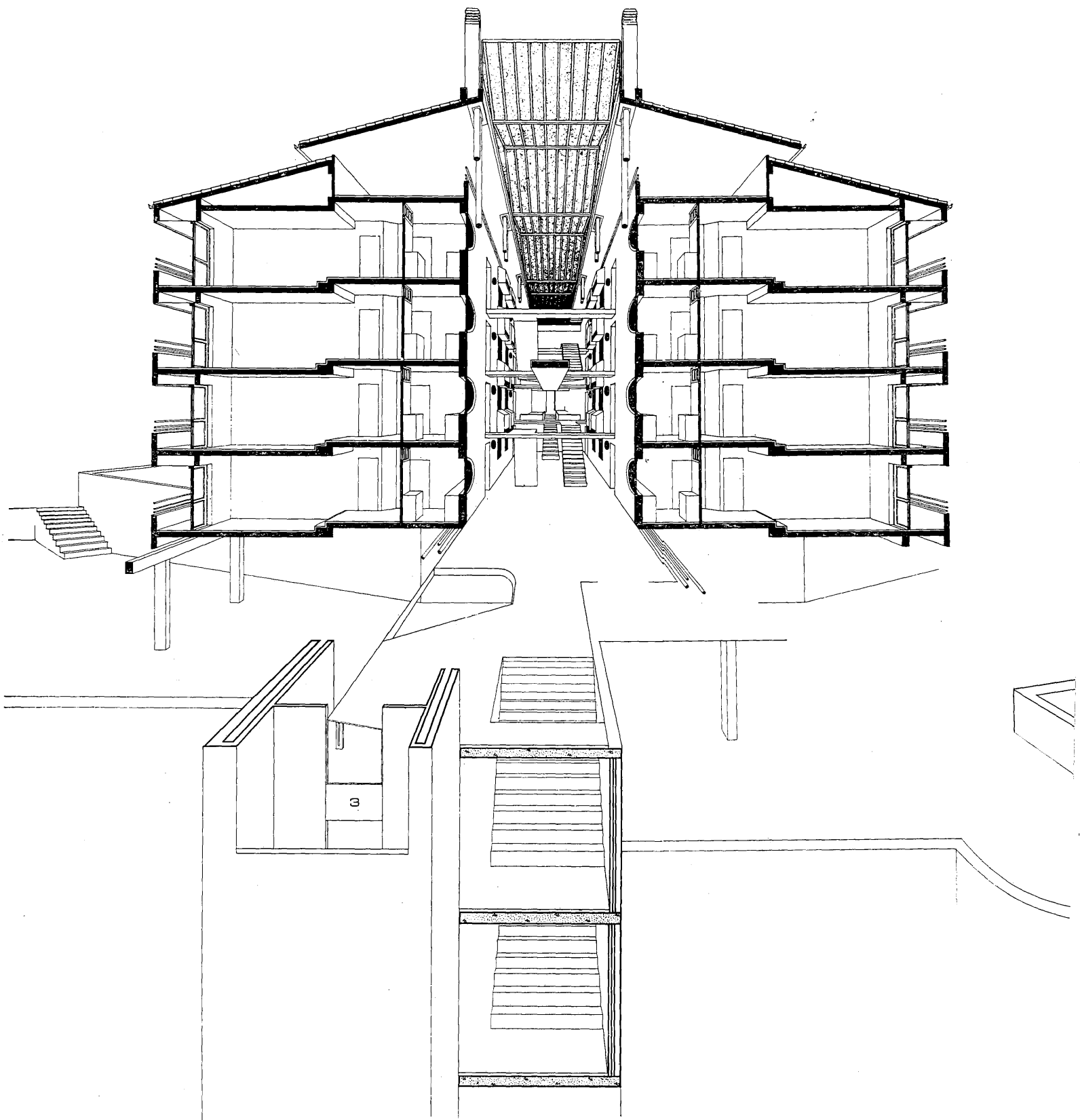
En el almacén de Eibar plantea la ruptura de la línea del entrepiso de nuevo por formas circulares acentuadas hábilmente por las líneas de color que representan las barandillas, y en el almacén proyectado en Igara repite el método empleado en Eibar, utilizando, sin embargo, la curva circular en la esquina del edificio que marca el giro circulatorio obligado. Al singularizarse esta esquina, y al ser visibles o controlables desde ella los dos tramos del vial de acceso, en ella se ubica ló-

gicamente la vivienda del guarda, que significa su función de vigilancia mediante unos cuerpos volados de mirar en la planta alta, con lo que el recuerdo de la torre vuelve a surgir, en una composición (referida al altillo) muy semejante a la planteada en el bloque alto de Oyarzun en el que la línea se remata por dos elementos singulares, uno cuadrado y el otro circular, el del giro.

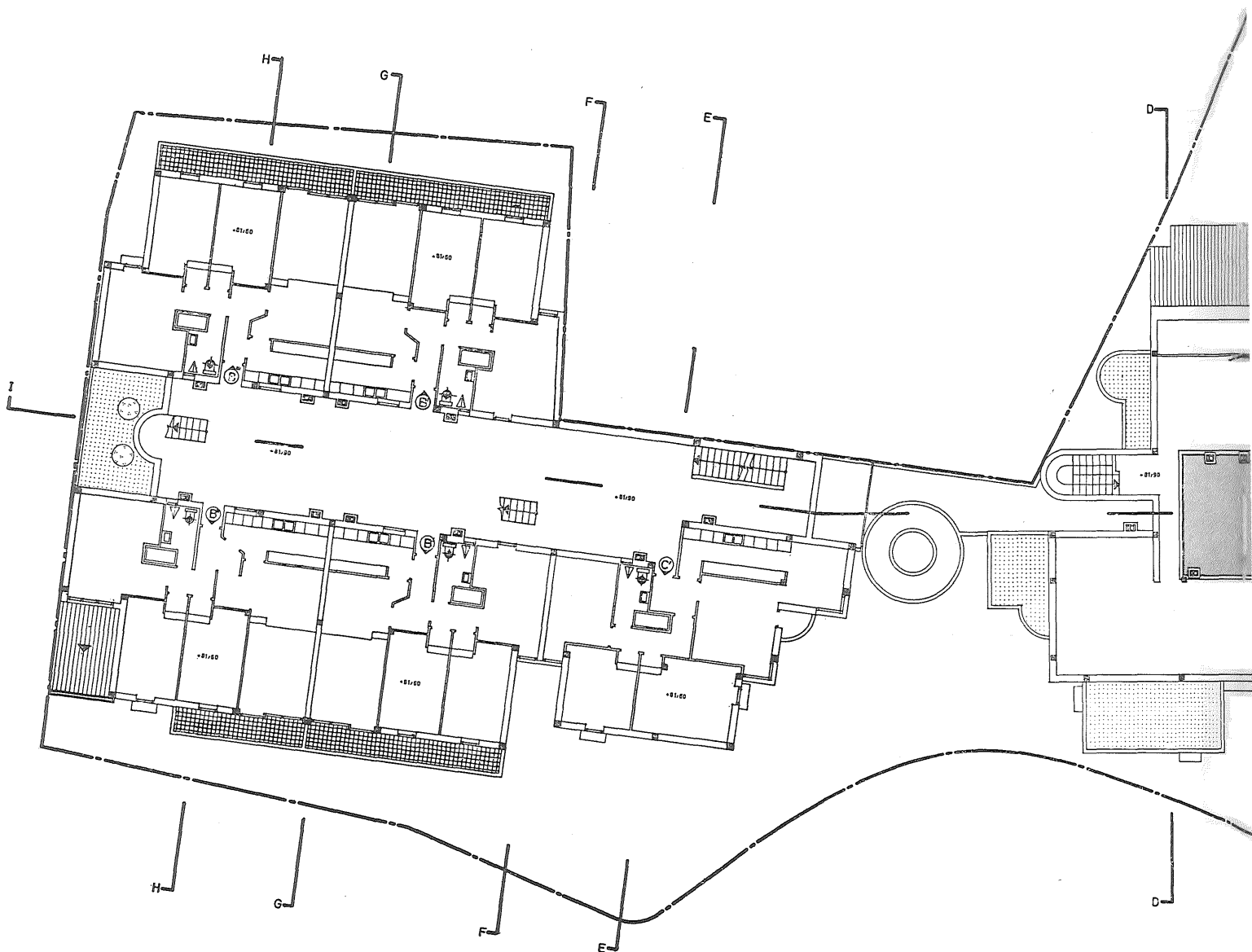
La variedad formal que obtiene Peña manejando tan pocos elementos se debe, según creo, al método compositivo en el que intervienen tanto lo popular como la tradición del diseño moderno.

La tradición popular marca entre las diversas propuestas del diseño moderno aquellas que realmente pueden ser empleadas en un contexto determinado. De esta manera, por ejemplo si en ambas tradiciones, la popular y la que siguiendo el uso podemos llamar culta, coincide la expresión de las funciones, pero dentro de una unidad formal mayor, el recurso se empleará con una seguridad total. Quedan disminuidas entonces las influencias que podrían ejercer las tendencias que utilizan la composición de los elementos previamente descompuestos y que mantienen evidente el nexo de unión. La tradición vasca asegura la unidad formal mayor aun a pesar de su posible crecimiento mediante el recurso de dividir interiormente, y en caso de necesitar un aumento de volumen la envolvente de éste crece también, obteniendo una semejanza sin deformar la unidad del conjunto. Las formas de crecimiento del caserío vasco, estudiadas por J. de Aguirre, demuestran lo dicho. Pero, además, debido al modo de realizar esta operación, se manifiesta tanto en planta como en el volumen exterior una tensión dinámica en el equilibrio total, que tiene sus momentos máximos en las partes de dominio común, la entrada, por ejemplo. Por otra parte, la composición neoclásica se basa en gran medida en la situación tensa de los elementos formales. Venturi ha llamado con acierto a este tipo de relación formal inflexión y ha hecho notar el papel decisivo que juega en punto a mantener unitario un conjunto. Las inflexiones que los elementos formales abstractos, geométricos puros, reflejan en la obra de Silvestre Pérez de Motrico, dando unidad a una diversidad de fachadas, son aprovechadas por Peña, del mismo modo que de la plaza de Olaguibel para Vitoria aprovecha la tensión espacial para su iglesia de San Francisco, también en Vitoria, relacionándolo con el método de inflexiones en el caserío.

Por otra parte, la arquitectura contemporánea ha dado un modelo de arquitectura unitaria, o al menos en la que es preponderante la unidad formal, supeditando a las partes, que pueden ligarse a la obra de Peña. Ya he aludido anteriormente a la obra de Sota y de Stirling. Si recordamos de aquél la fá-



Sección y perspectiva interior del conjunto Iparraguirre en Motrico (1974). Puede observarse el uso de tendederos comunes bajo cubierta.



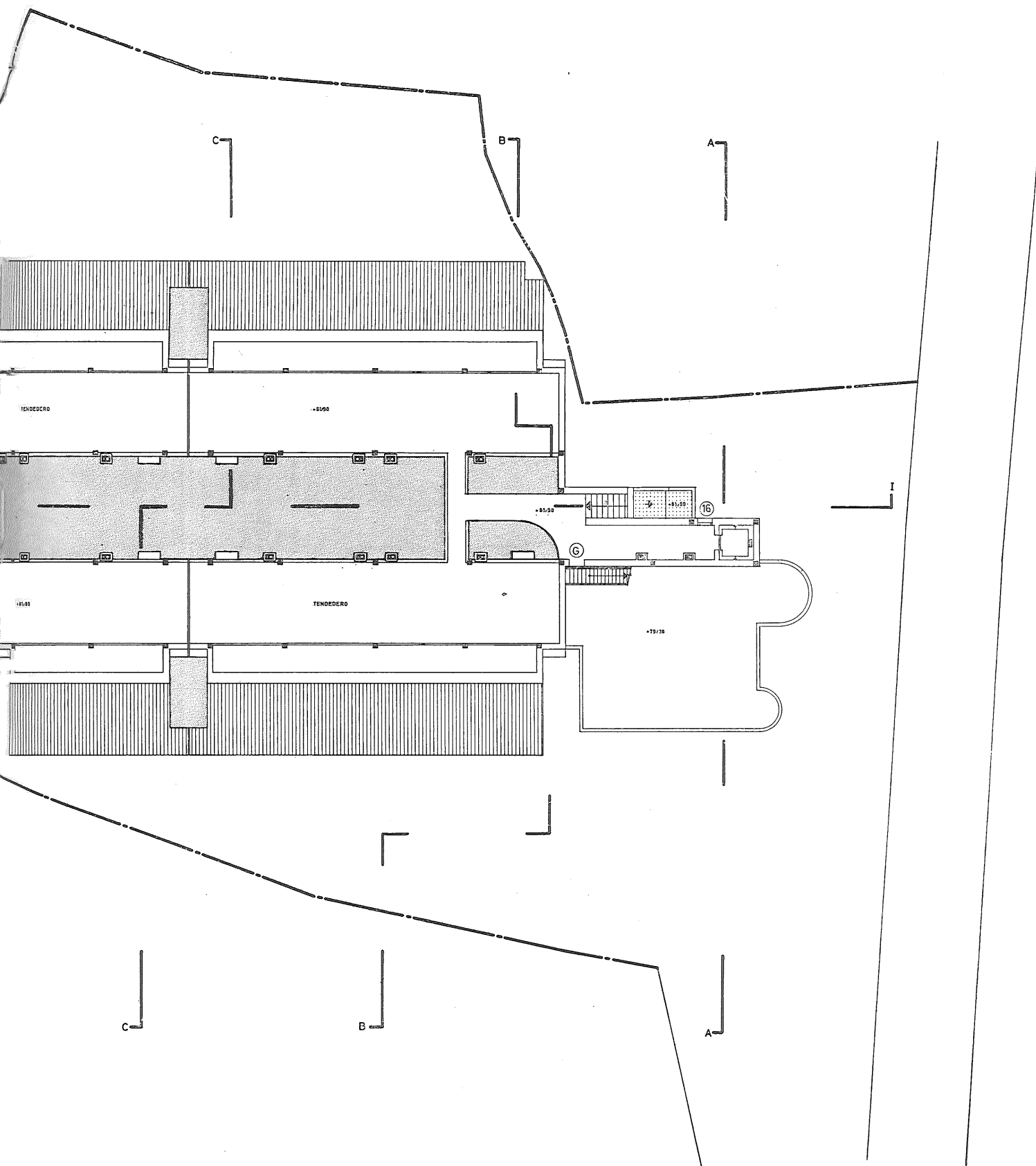
brica TABSA, el CENIM y la fábrica CLESA, por ejemplo (además de algunos aspectos del Gimnasio Maravillas) veremos que pueden relacionarse con los edificios para la Unión Farmacéutica de Peña en sus interiores, si bien en éste la expresividad es mayor en cuanto que el color es más libre y las formas menos rígidas. Si nos referimos a Stirling se observará, además de quizá una influencia en la forma de niveles de procedimiento de representación, que por otra parte gana adeptos día a día, un intento en la posibilidad de relacionar, obteniendo unidad, elementos formales diferentes, manejando un tipo muy específico de inflexión.

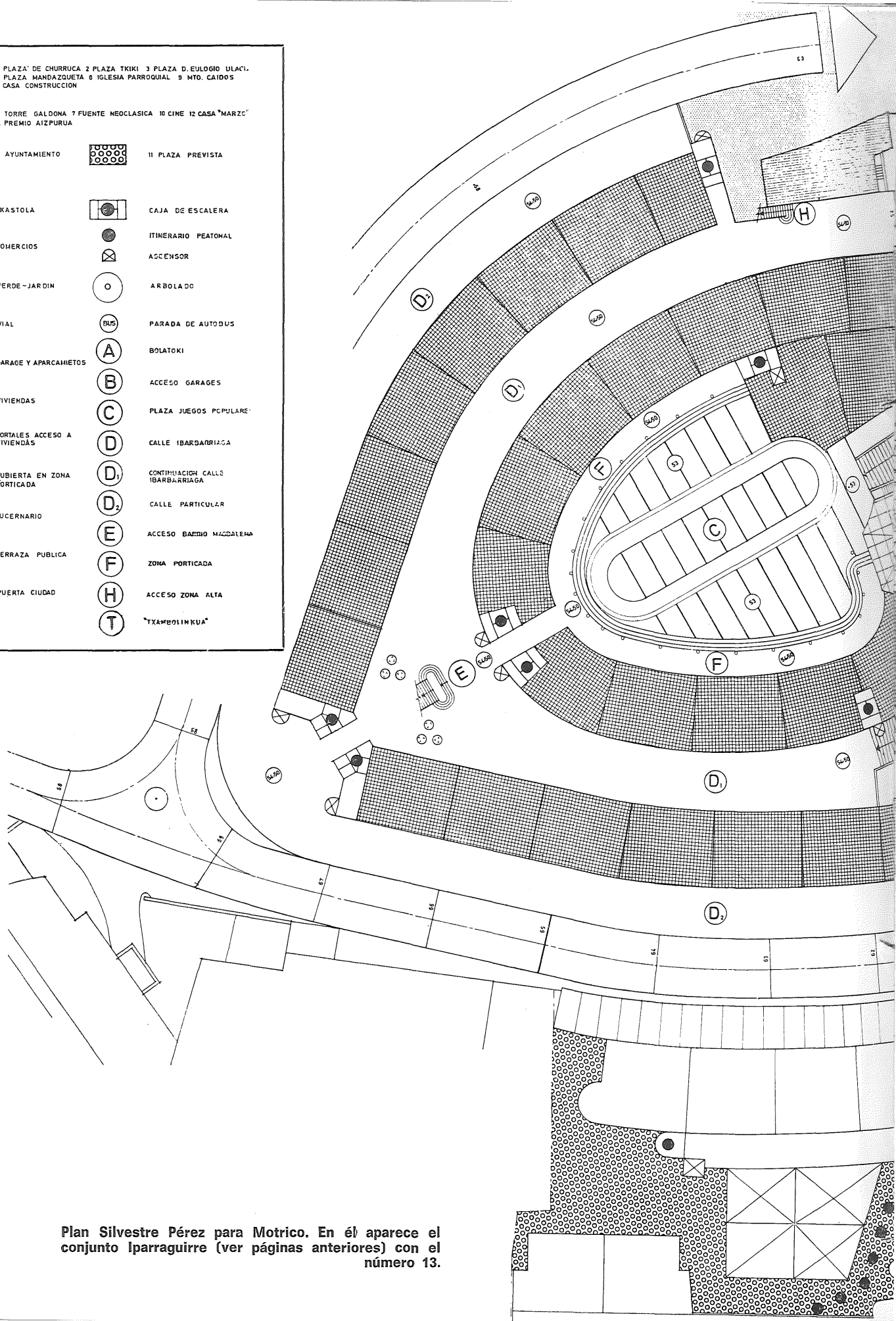
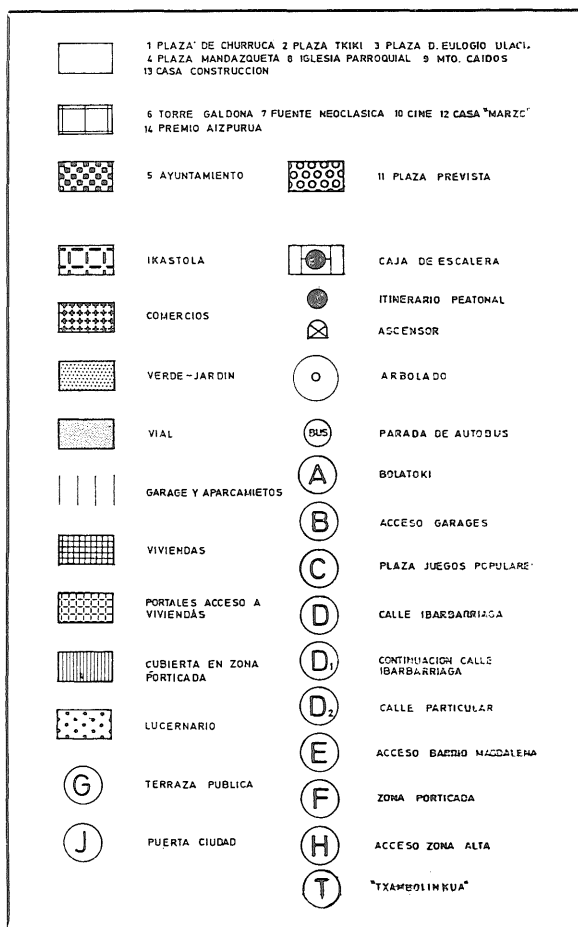
Si en las tradiciones neoclásica y popular las inflexiones se produ-

cen casi siempre aludiendo a la simetría de las partes, con lo cual adquieren potencia los ejes (así las entradas centrales, la unión de las cubiertas o el cuerpo primitivo antes del crecimiento en el caserío se definen como huecos importantes en el macizo general, dando lugar respectivamente a los portales, al balcón o hueco bajo el alero y al rehundido central, respectivamente), en la tendencia que puede ejemplificar Stirling, adquiere gran importancia la relación diagonal, la más tensa. Si ya Le Corbusier inició este procedimiento en la casa-taller para Ozenfant, a nivel de composición total, parece que Stirling debe considerarse el máximo explorador.

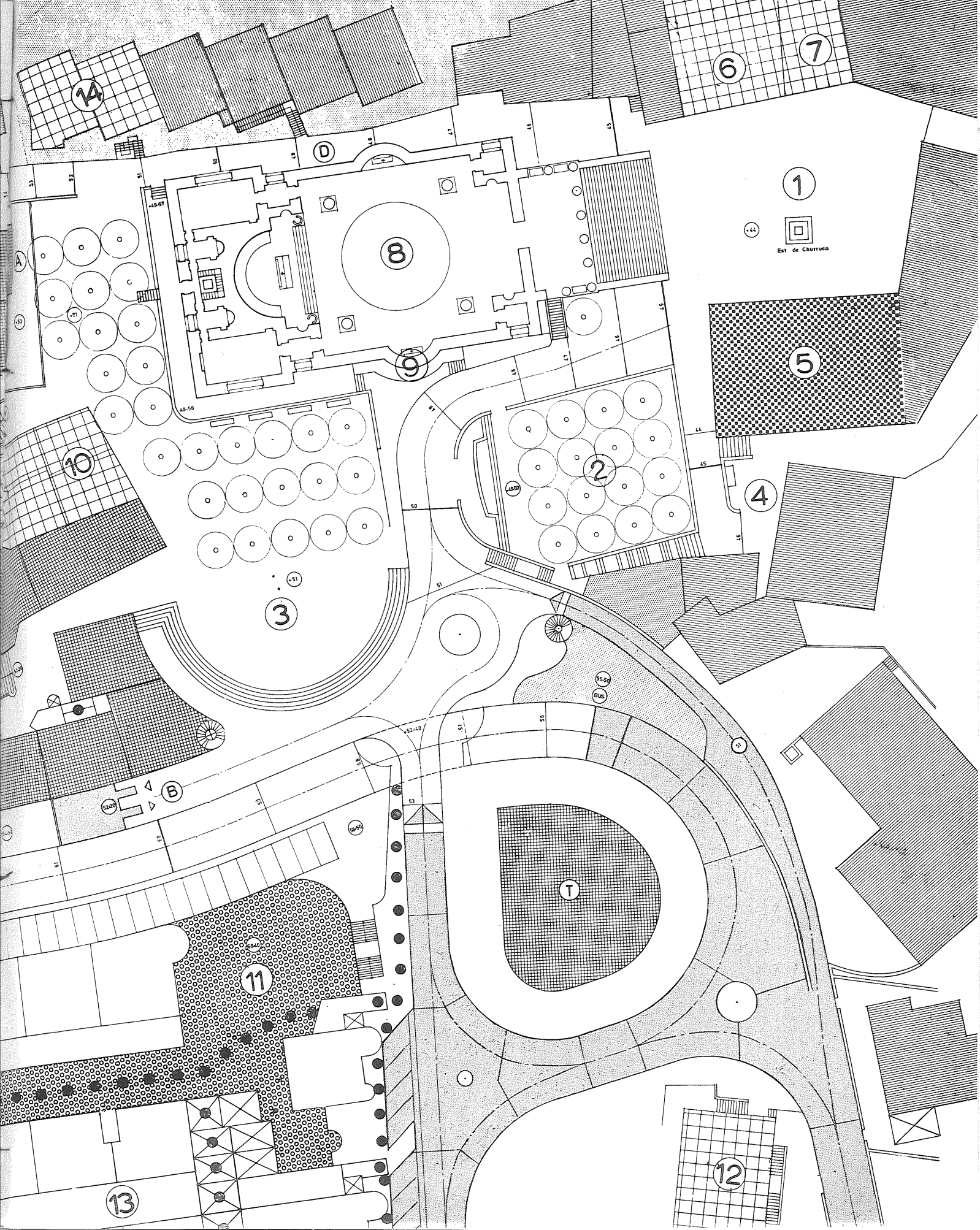
Relacionando las diagonales con

la inflexión popular y en ella la inclusión de elementos geométricos abstractos, Peña trabaja el espacio interior de la iglesia de Vitoria en este sentido, avanzando las formas significativas en un eje diagonal hasta el centro. Igualmente puede advertirse la importancia de la diagonal interior en los almacenes de Eibar e Igara por la significación precisamente de las esquinas, así como los cambios de eje en el «Plan Silvestre Pérez» tienden a buscar una diagonal máxima entre la puerta nueva y la torre de la iglesia, elementos significativos dominantes, a través del espacio de juegos populares, que así queda dinamizado. En el mismo Plan puede advertirse el uso de la iglesia y los vacíos junto a ella como ele-



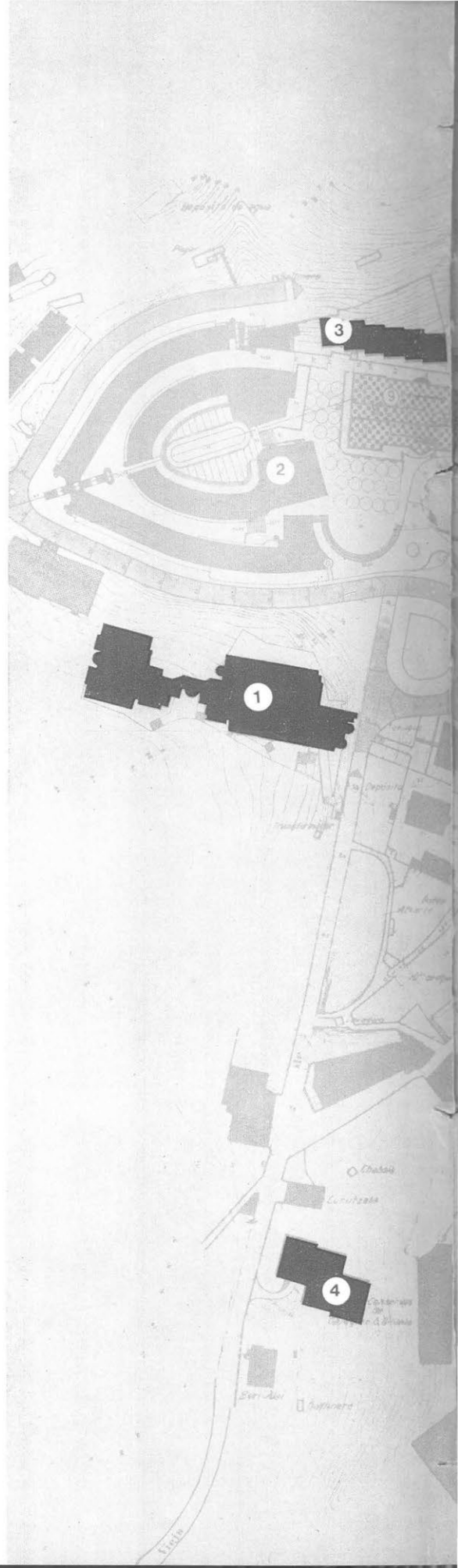


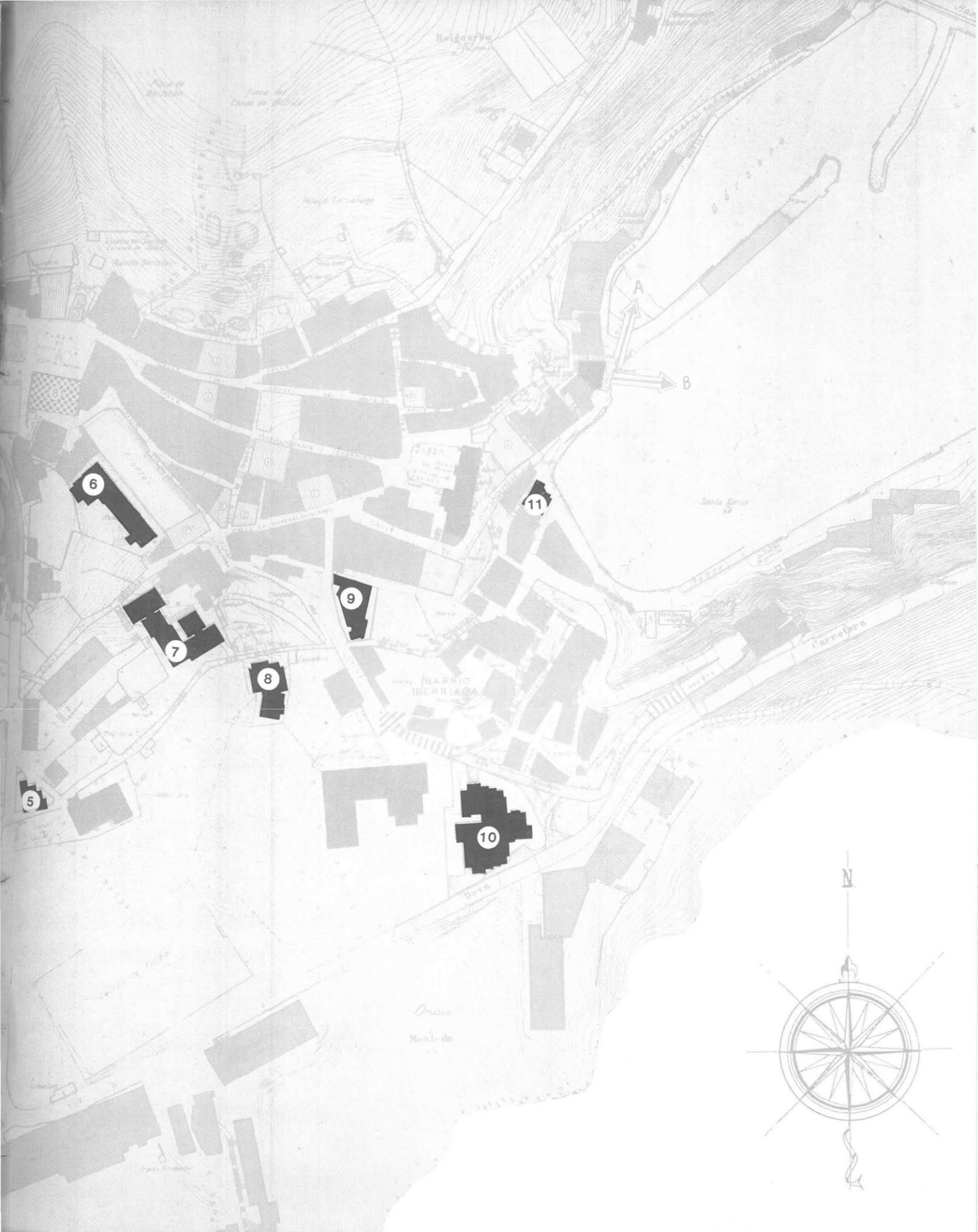
Plan Silvestre Pérez para Motrico. En él aparece el conjunto Iparraguirre (ver páginas anteriores) con el número 13.

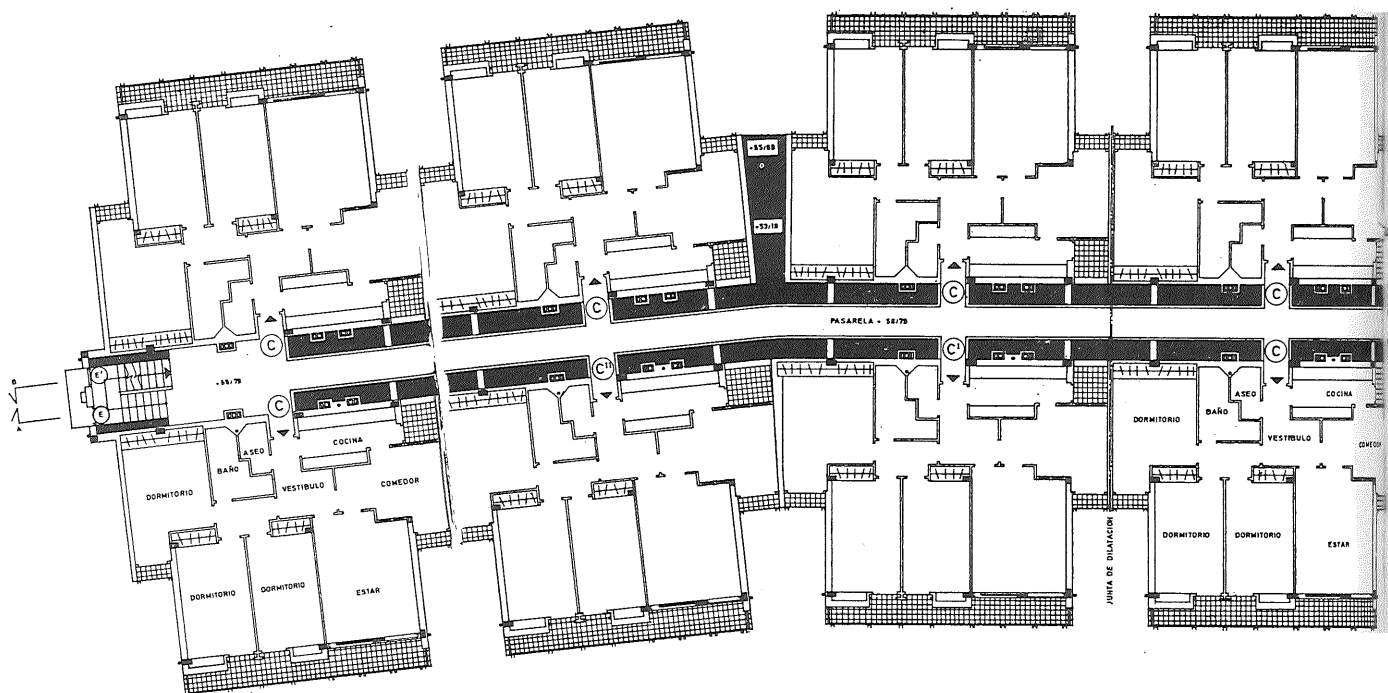
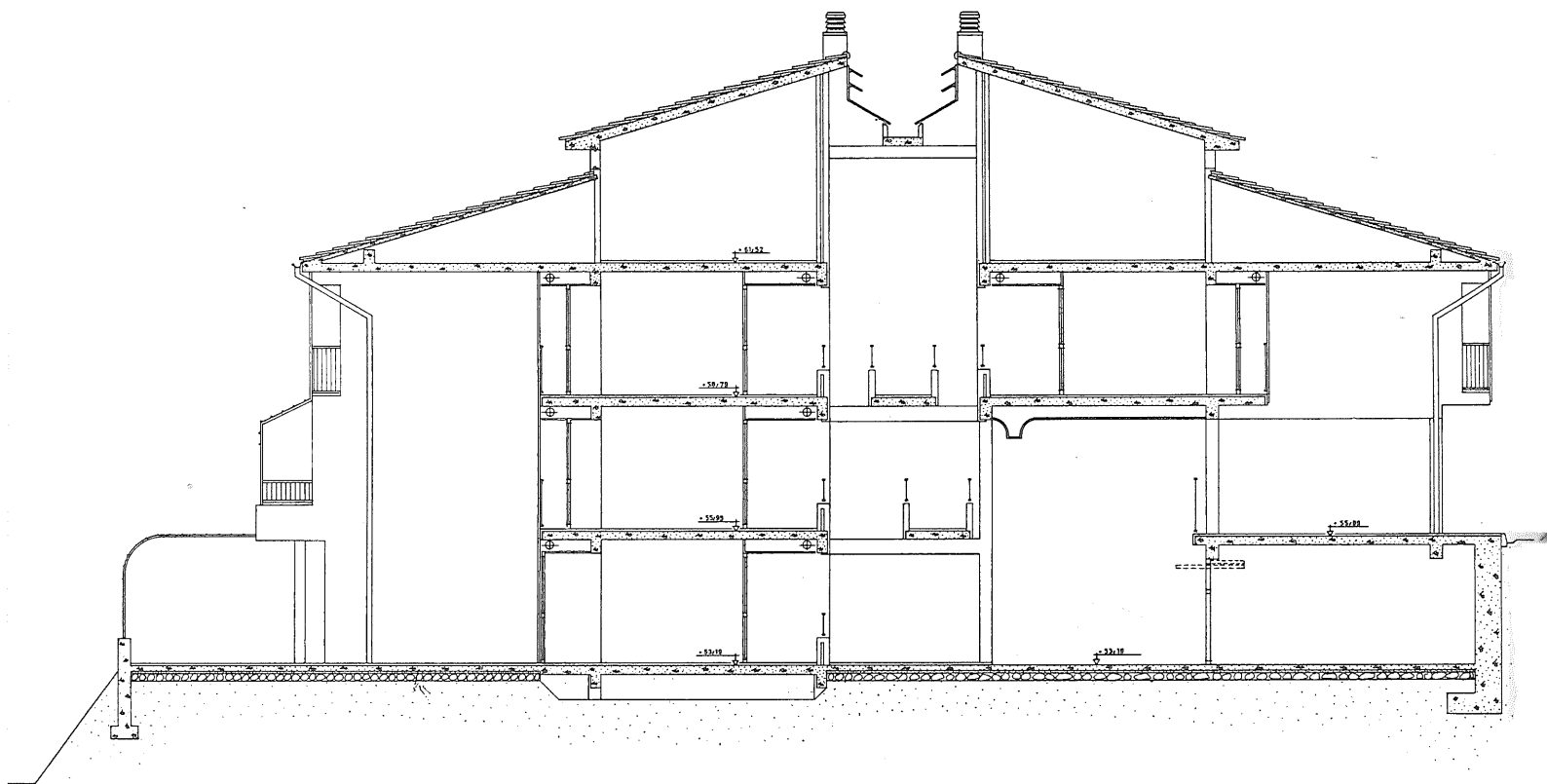


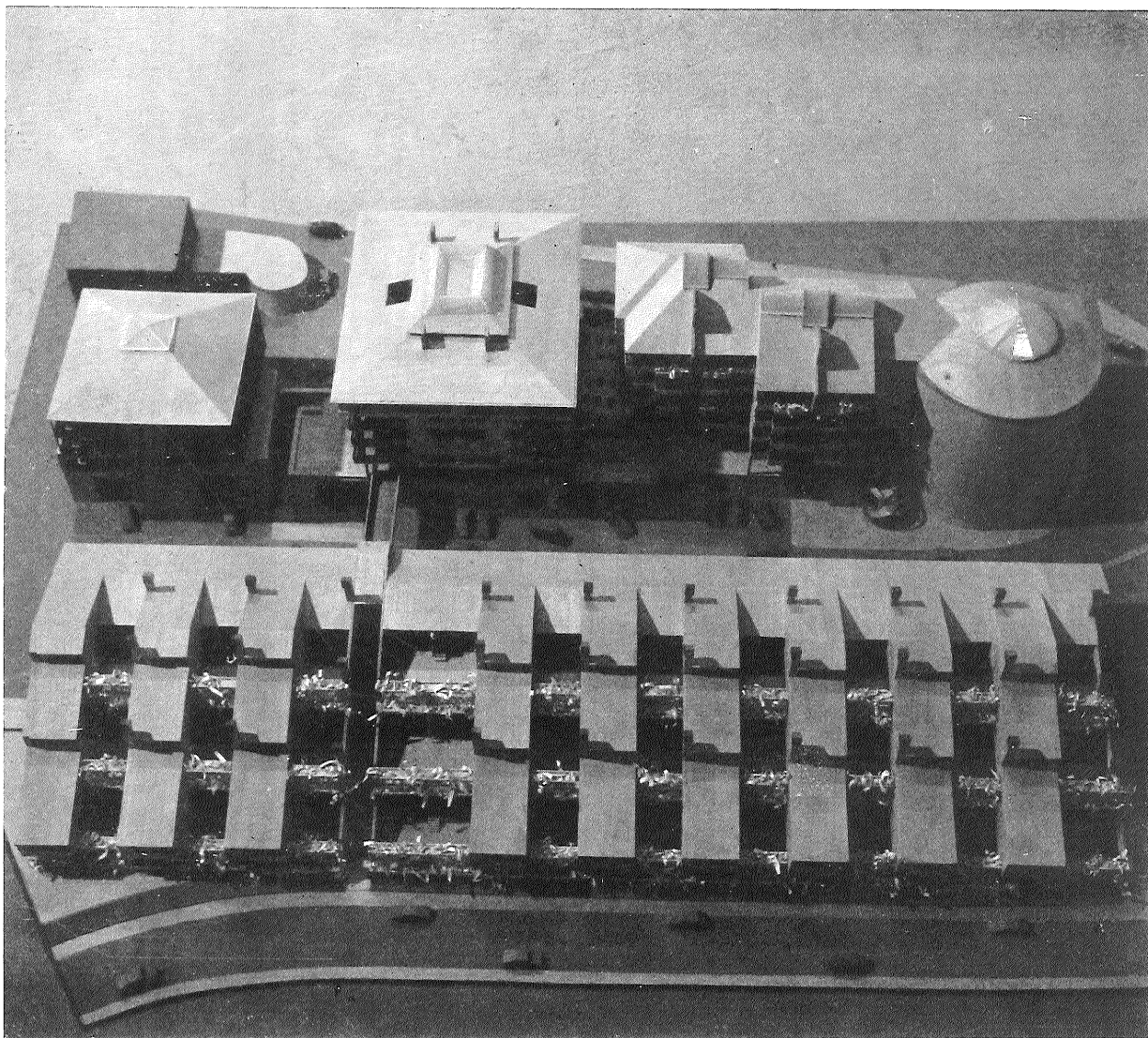
Plano de Motrico. Se han señalado en él las principales obras de Peña en esta villa, así como los edificios singulares existentes, que hacen del conjunto un núcleo de gran calidad media. Se incluye también el Plan Silvestre Pérez (ver página anterior), actualmente en tramitación, para dar idea de su relación con la población.

1. Iparraguirre.
2. Plan Silvestre.
3. Premio Aizpurua.
4. Entzus.
5. Casa Arrasate.
6. «Viviendas Rosa».
7. «Viviendas Rosa».
8. Casa Arrasate
9. Edificio de viviendas.
10. Edificio Elu.
11. Viviendas en el puerto.

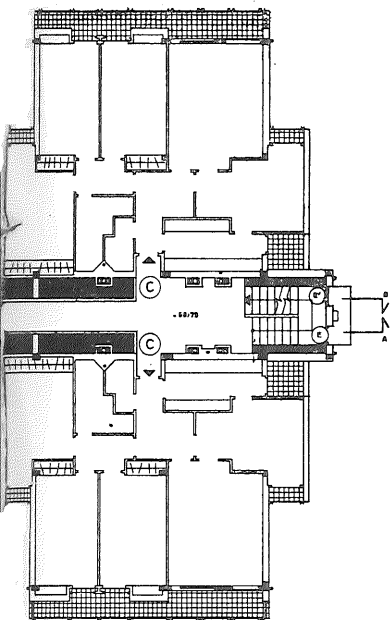


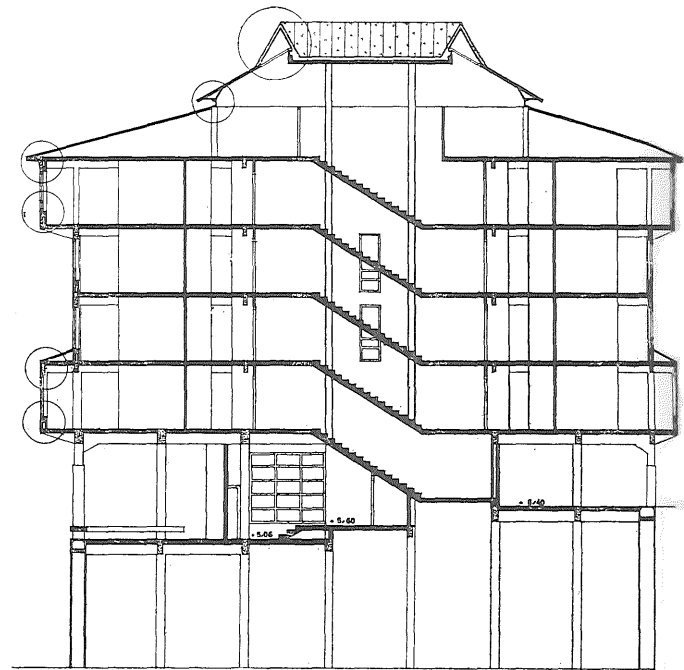




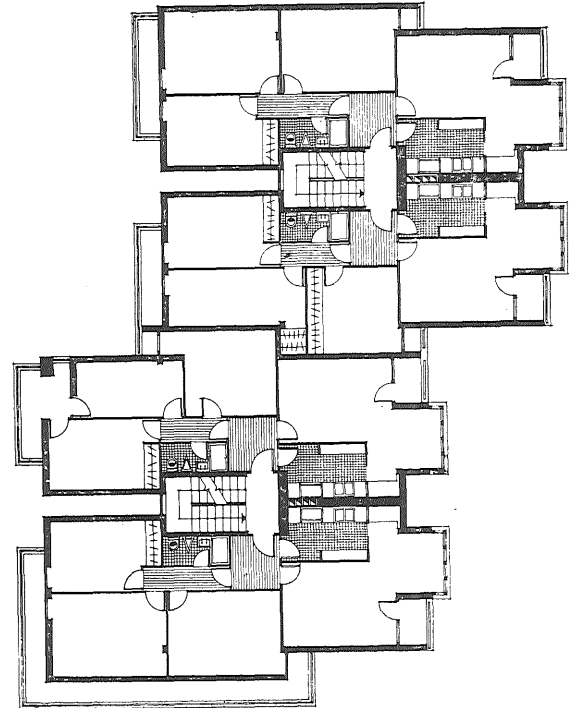
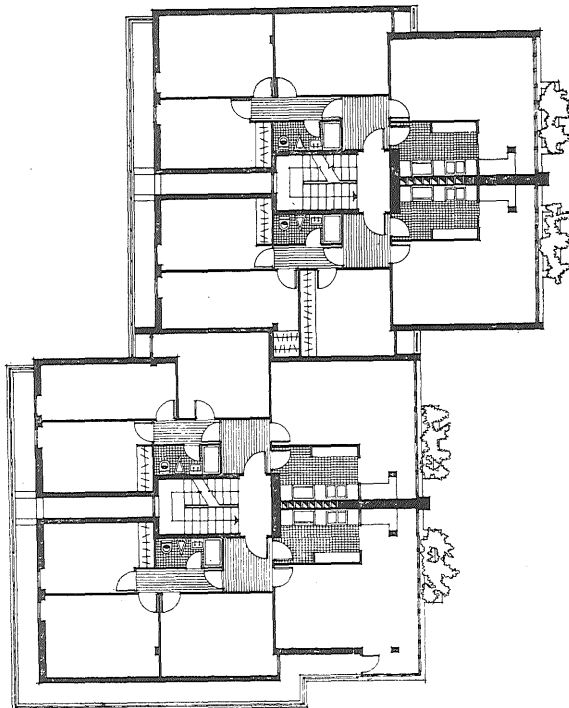


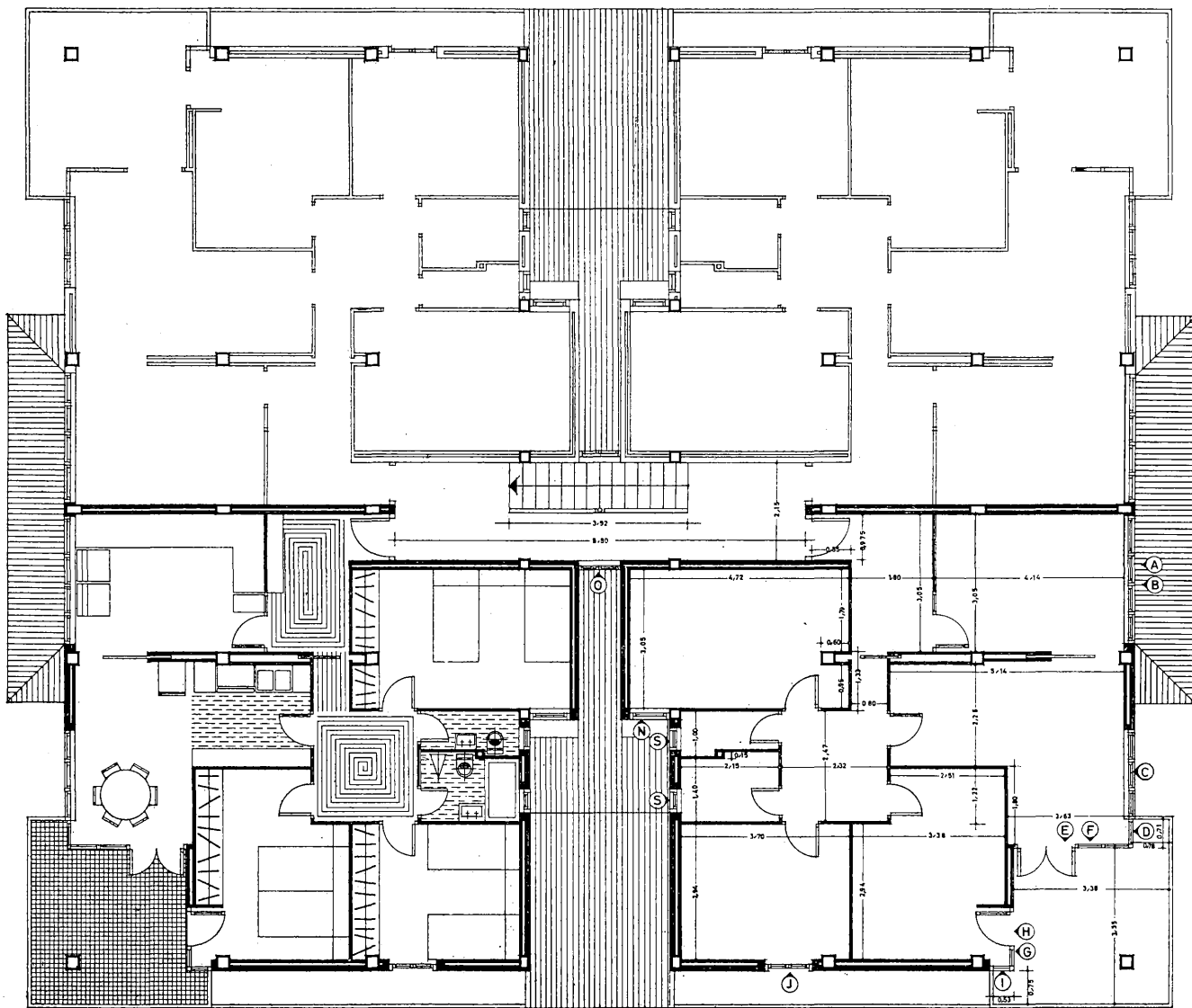
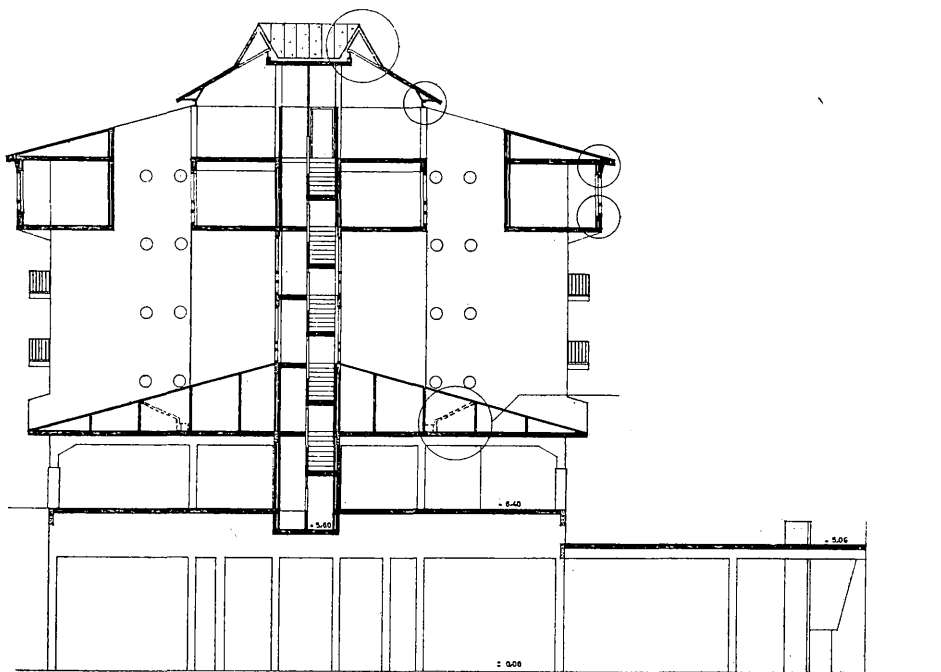
Vista aérea de la maqueta del grupo de viviendas en Oyarzun (1969); a la izquierda, planta y sección del gran bloque de 20 viviendas y garaje que aparece en la parte de abajo de la fotografía.



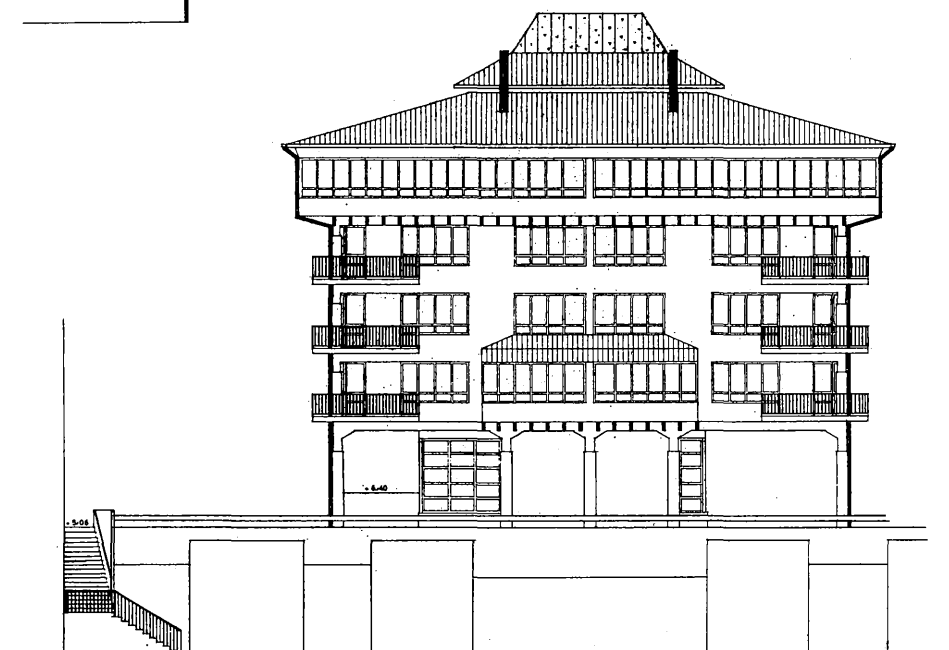
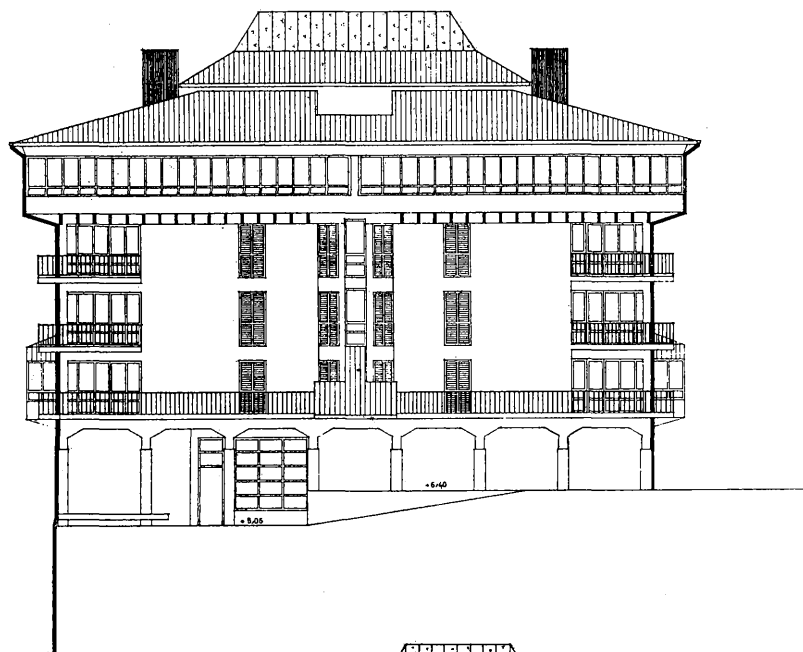


Viviendas en Oyarzun. Secciones y plantas.









Viviendas en Oyarzun. En la página de la izquierda, alzado del bloque que en la maqueta del conjunto aparece más próximo al cuerpo cilíndrico. En esta página, alzados del que se ofrece en las dos páginas anteriores.

mentos centrales que favorecen la inflexión. En el bloque Iparraguirre también crea tensiones formales y espaciales con el cambio de orientación entre las dos masas fundamentales.

En la misma Imanolena puede advertirse un tratamiento de los planos del terreno que tienden a revalorizar las esquinas, pero es quizá en la vivienda proyectada en Oyarzun para los hermanos Lecuona, cuyo modo de vida es la artesanía, donde más claramente las formas geométricas se enlazan en un nuevo caserío en el que la inflexión marca unas tensiones que sirven para unificar el conjunto. La unidad espacial en los ámbitos compartidos en estas viviendas es realmente notable.

El proyecto de Frontón para Eibar es probablemente el caso más claro en que Peña utiliza la diagonal en el sentido de Stirling para

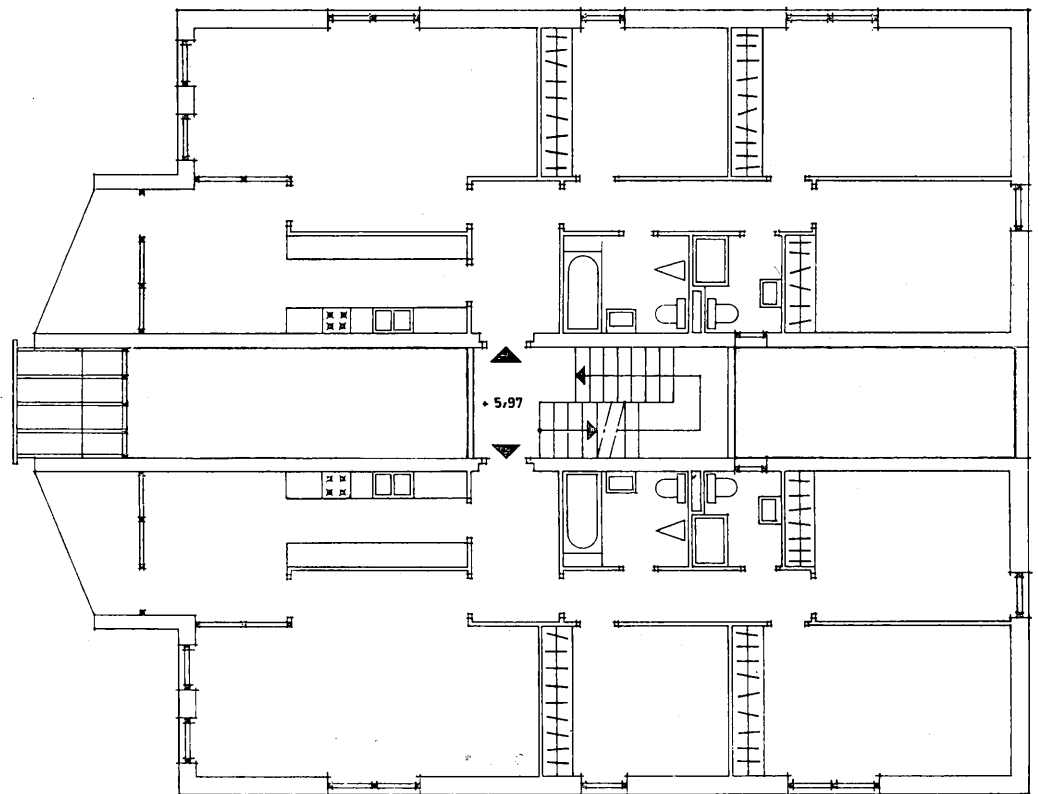
lograr la inflexión de formas muy definidas e independientes, que vienen dadas por las cubiertas semicirculares. La unidad formal entre estas cubiertas y las partes posteriores, que recuerdan los almacenes farmacéuticos, se relacionan contradictoriamente con la diagonal, que de este modo hace tensa la composición.

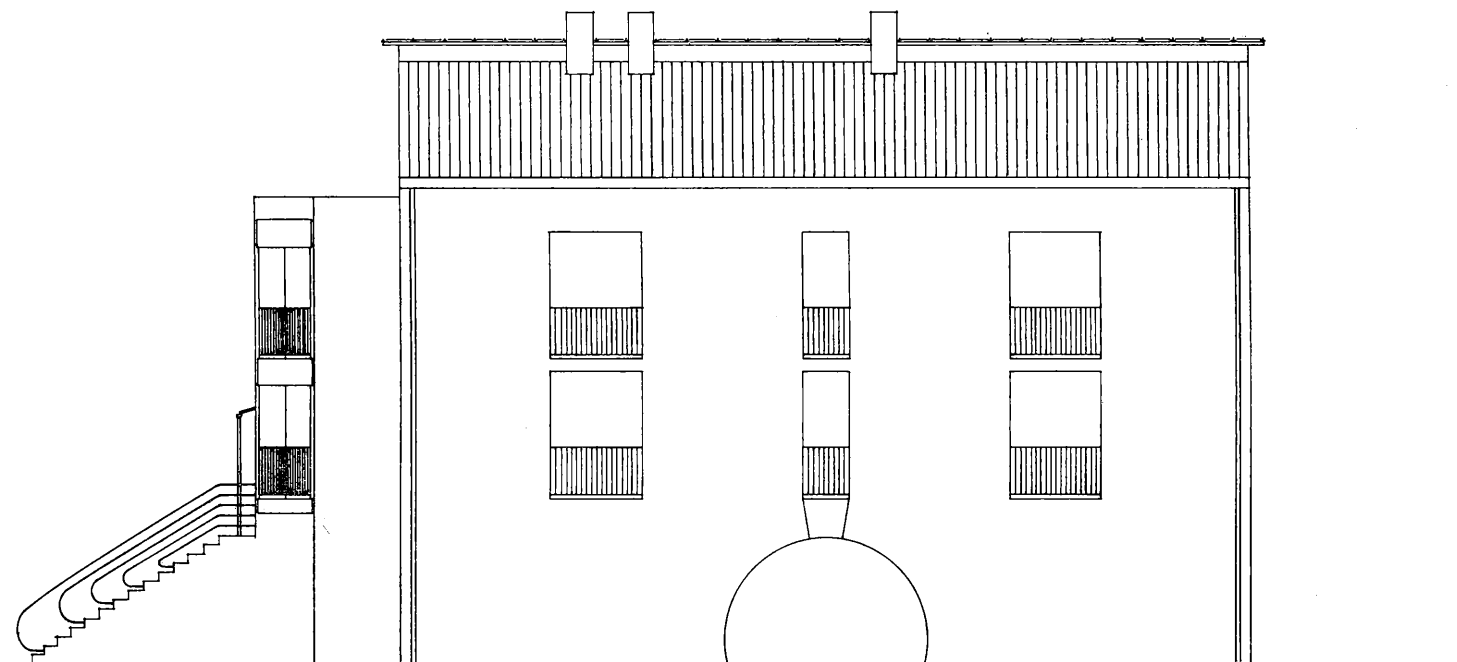
Las plantas de este proyecto reflejan asimismo una tensión muy fuerte entre los accesos en diagonal y el recinto rectangular del juego, así como las secciones están dominadas por la misma diagonalidad impuesta por las escaleras que salvan los fuertes desniveles eibarreses, repentizados por las gradas y cubierta del frontón. La inclusión de este volumen en un espacio urbano muy compacto tendría un carácter bastante dramático.

Otro elemento de tensión y unificación que ha empleado Peña es

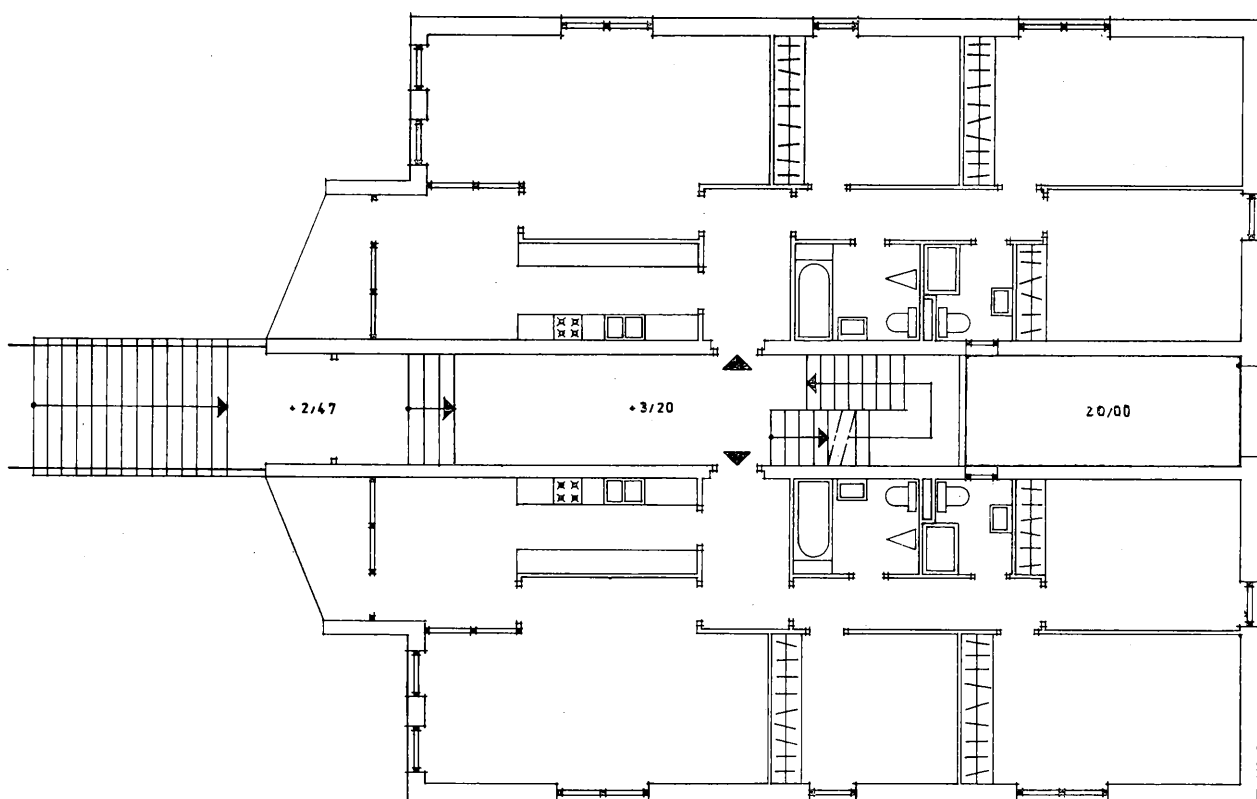
la pasarela volada. En Oyarzun añade a la torre ese factor que adquiere significado de puente levadizo y en los espacios interiores de las viviendas Elu de Motrico, por ejemplo, le ayuda a unificar y vivificar el espacio interior que une así más que separa.

Aún podemos encontrar otro esquema de organización formal en la obra de Peña, y es el que partiendo de las agrupaciones orgánicas le lleva a centralizar en un foco el desarrollo radial del conjunto. Puede considerarse que en el proyecto en colaboración con Eduardo Mangada, del Colegio en Zumaya, existe un sistema organizativo un tanto diferente a los habituales en la tradición popular. Acaso la plaza Olaguibel pudiera ser un antecedente, incluso la de Silvestre Pérez en San Sebastián, pero me recuerda mejor a Saynatsalo, especialmente por cuanto una cierta influencia

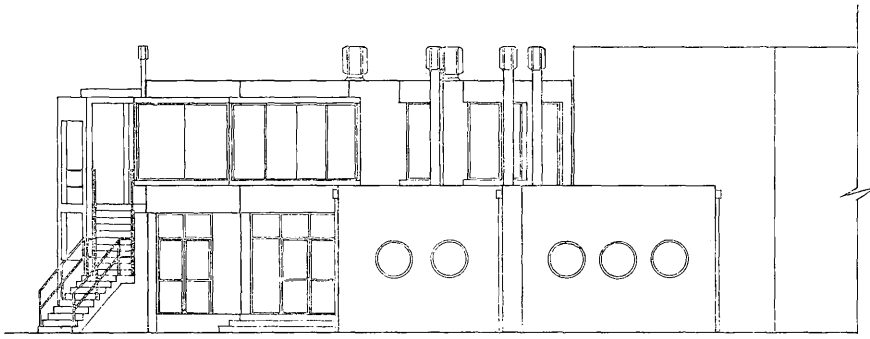




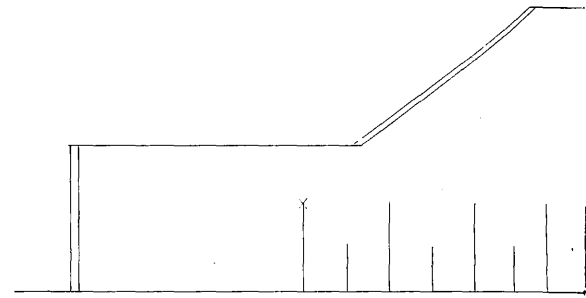
Vivienda para los hermanos Lecuona en Oyarzun (1974).



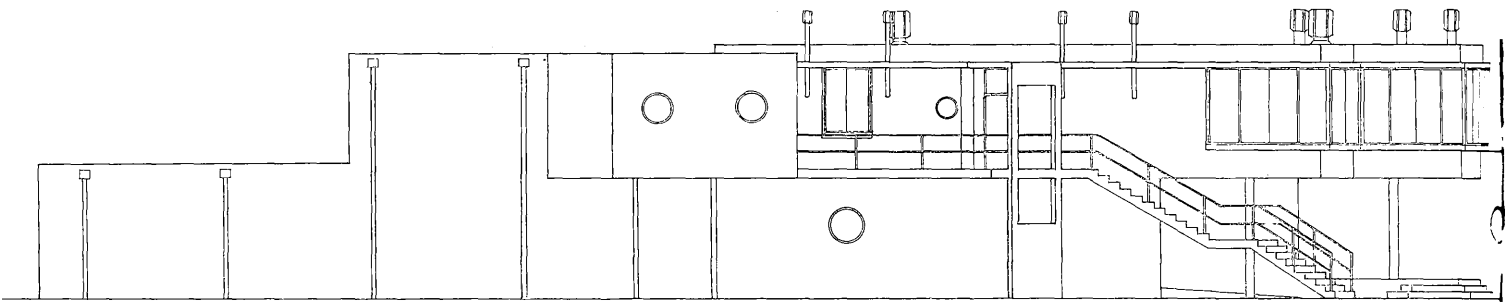
ALZADO NORTE



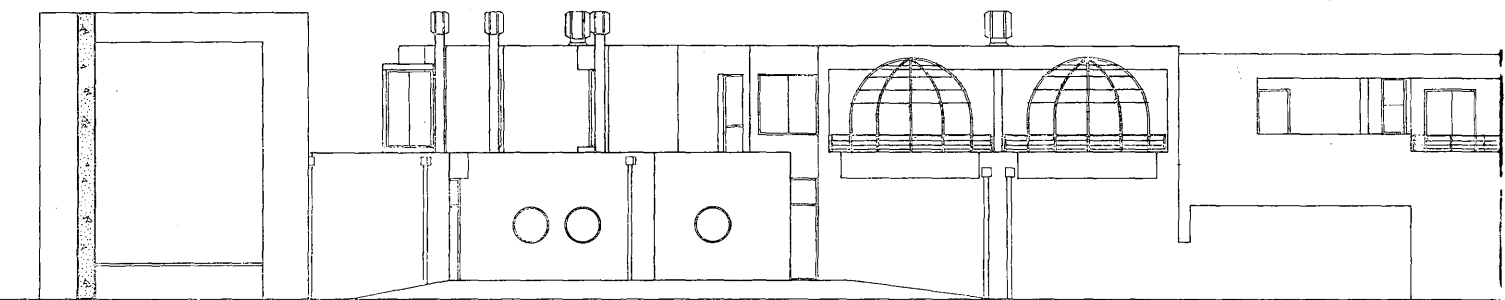
ALZADO SUR



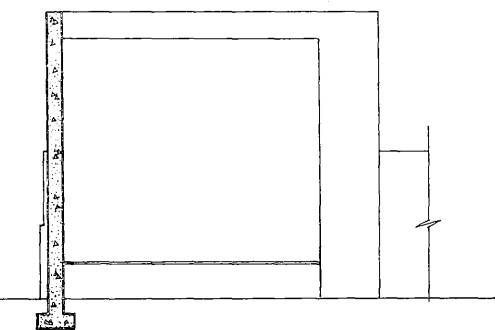
ALZADO ESTE



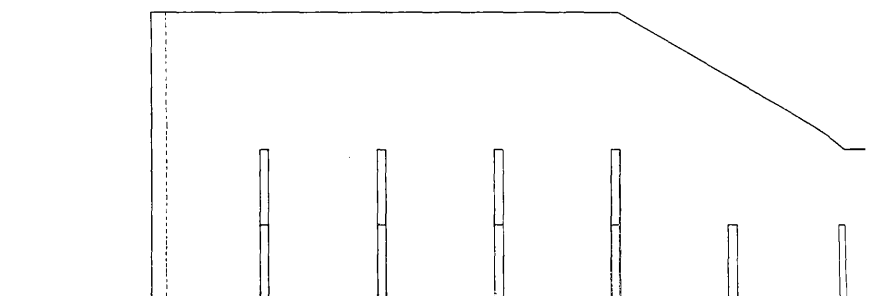
ALZADO OESTE

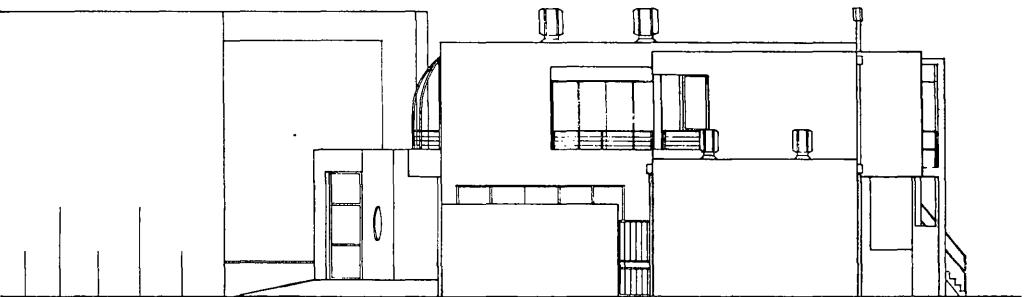


ALZADO FRONTIS

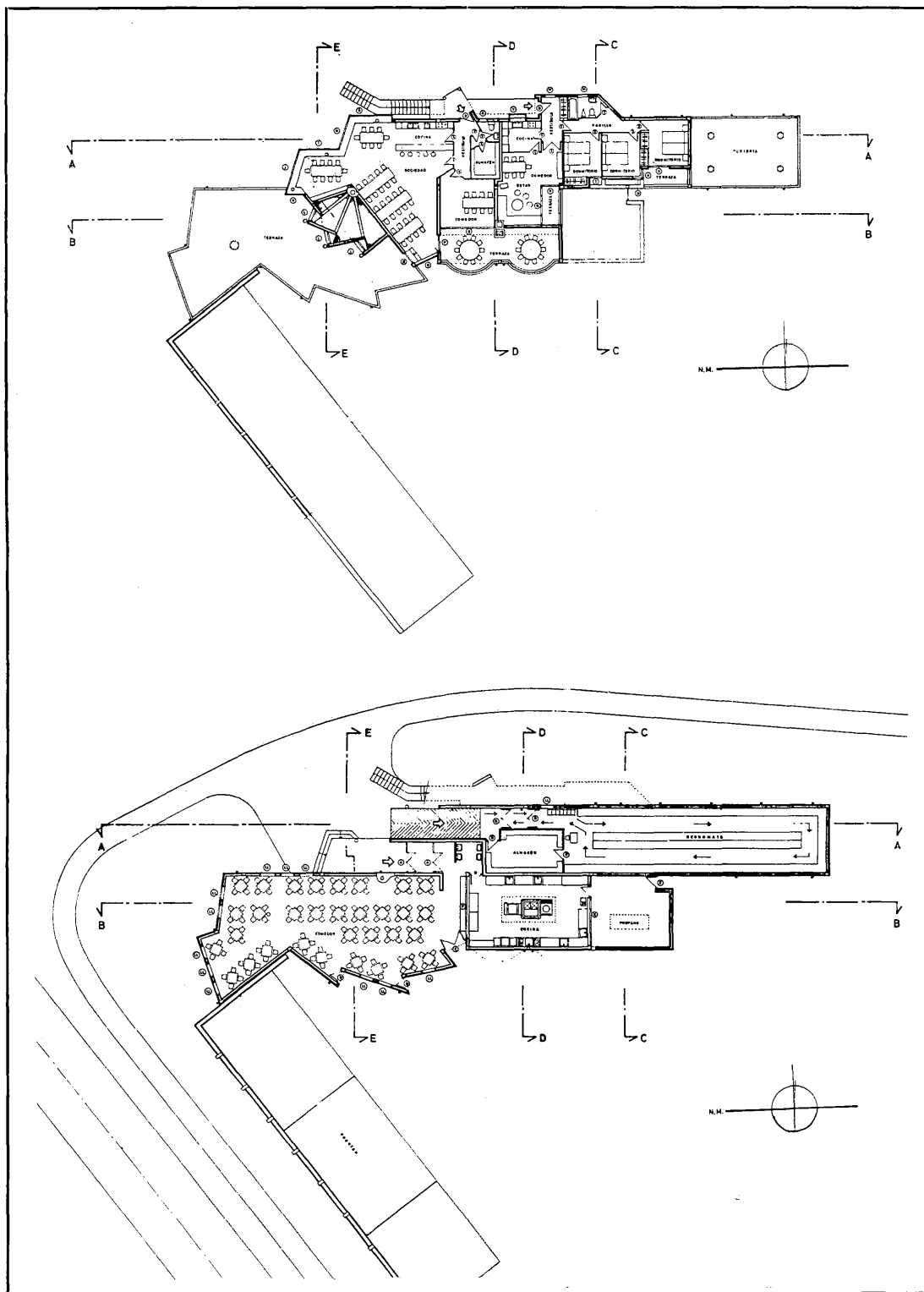
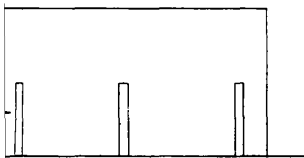
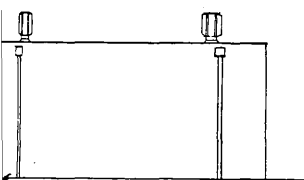
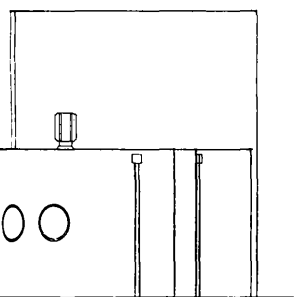


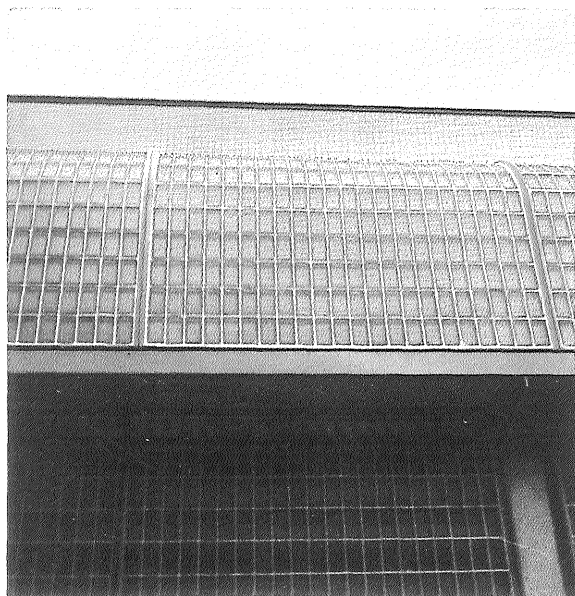
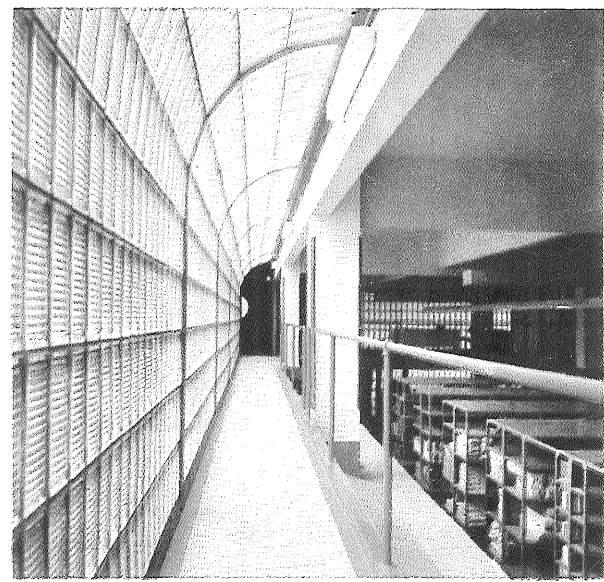
ALZADO TRASERA DE PARED IZQUIERDA

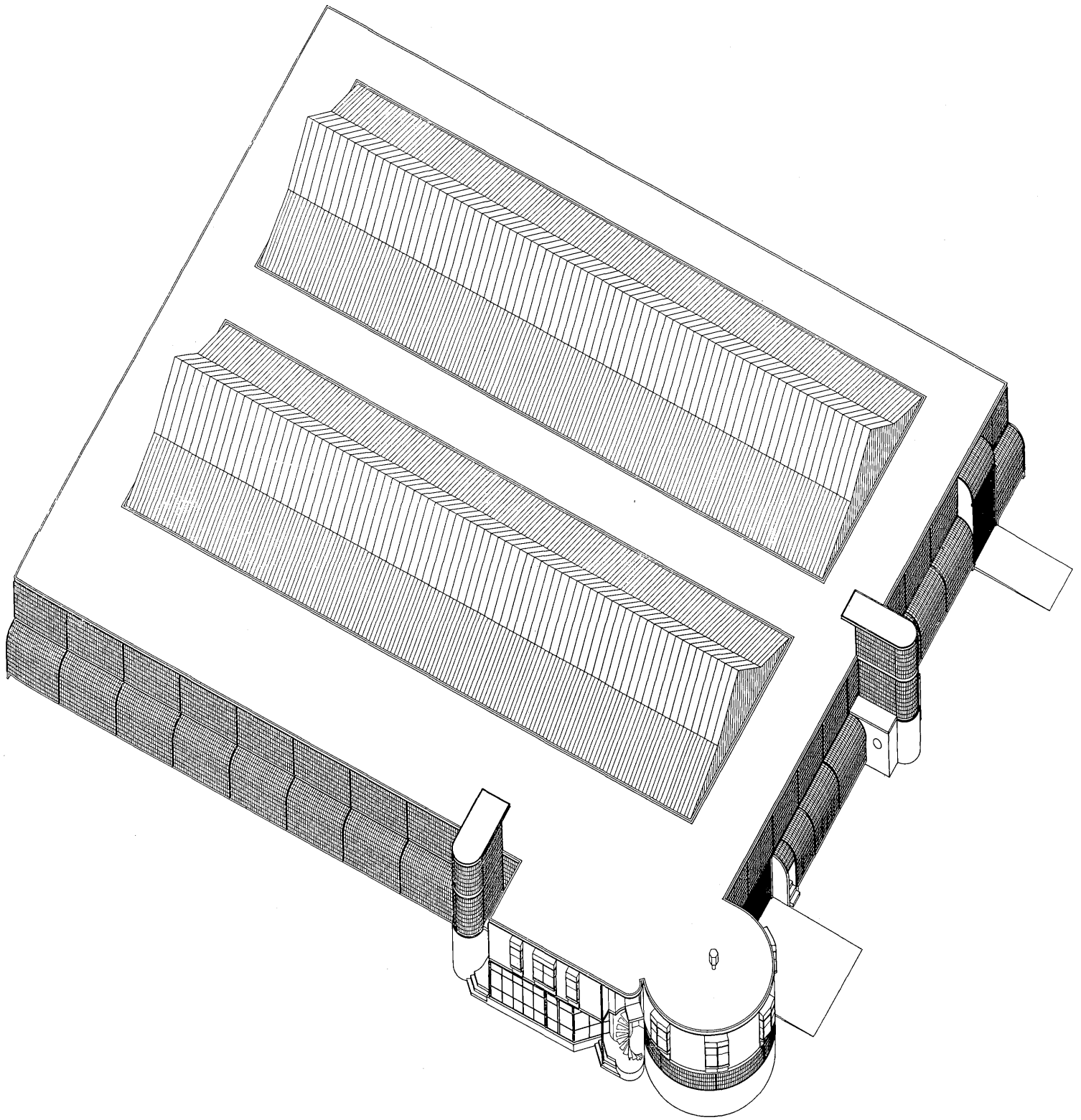




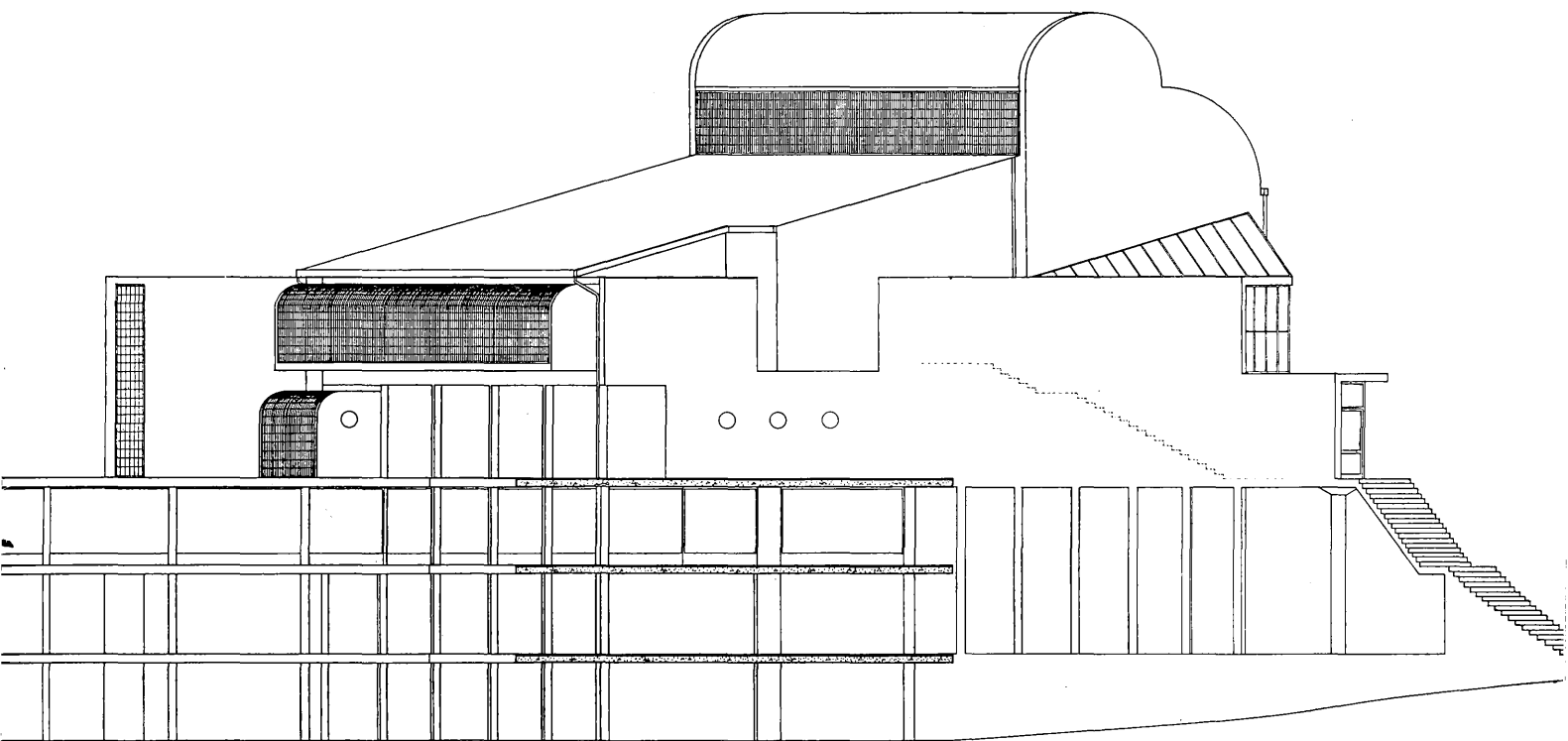
Edificio social Talleres Escoriaza-Irún (1972).



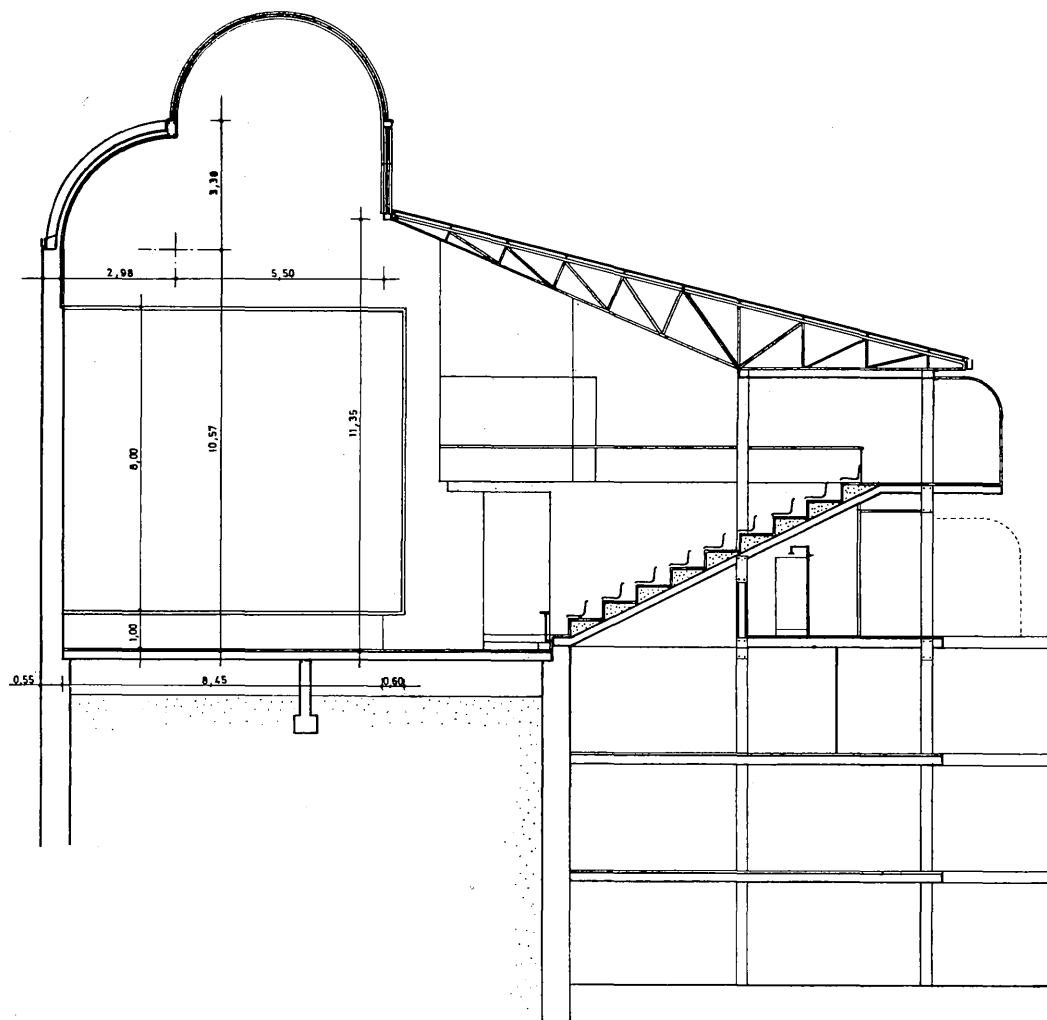


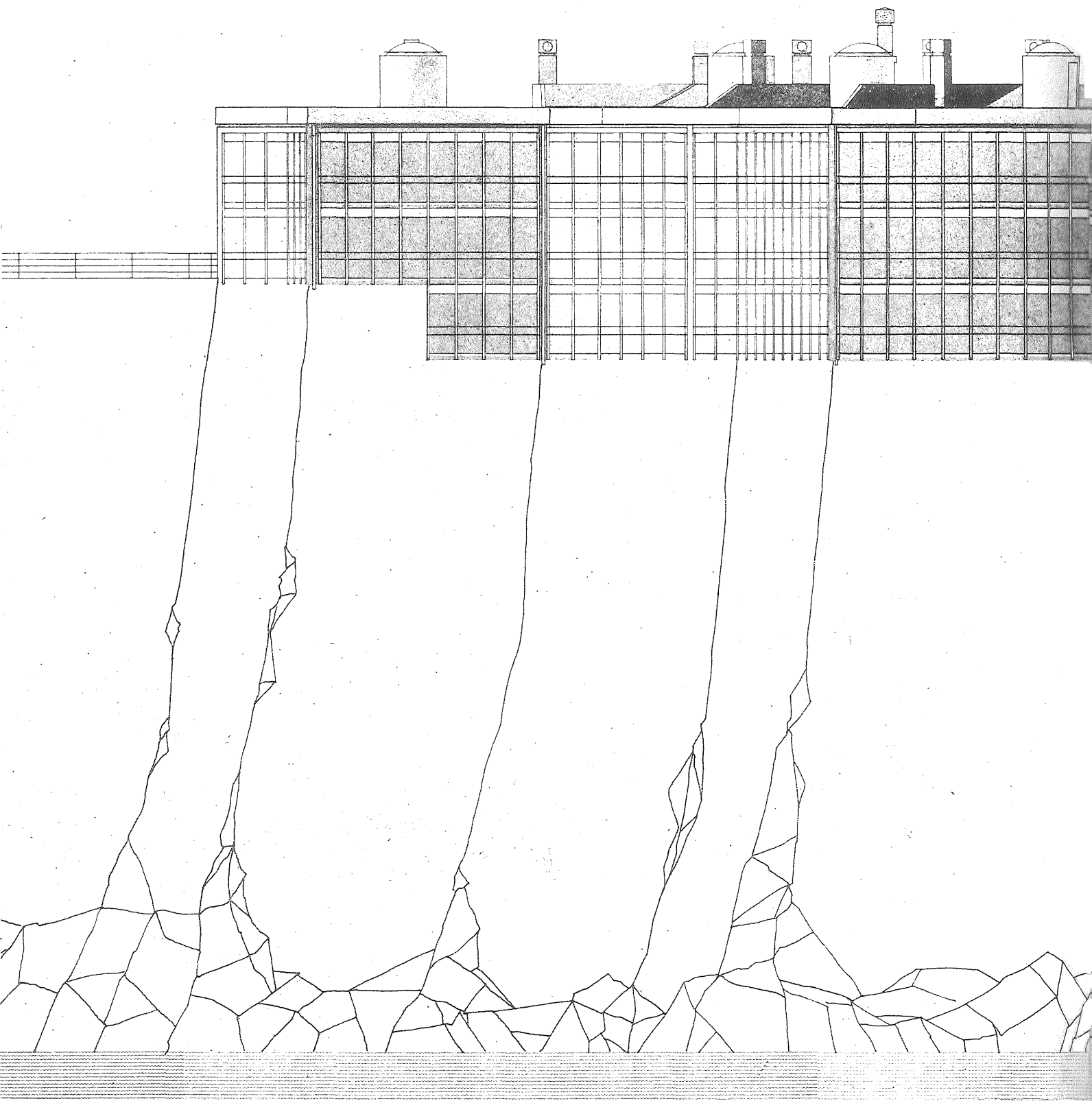


Las fotos en color corresponden a los almacenes, en Eibar, de la Unión Farmacéutica Guipuzcoana (1973). La planta y la perspectiva son del proyecto para la misma entidad en Igara (1974).



Proyecto de Frontón en Eibar (1973). Planta, sección y alzados.



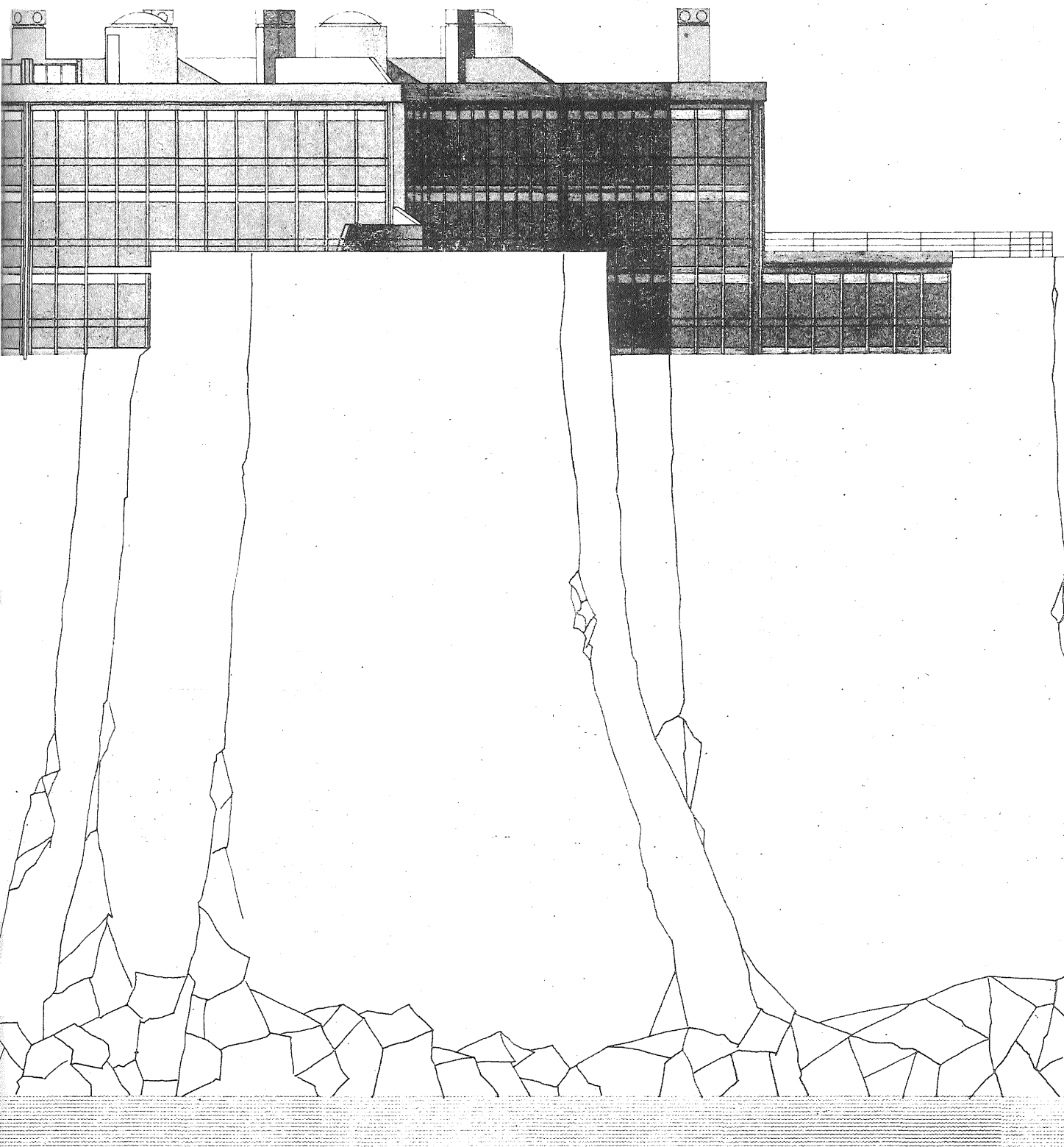


aaltiana puede seguirse en el desarrollo posterior de la obra de Peña. Igual que en el ejemplo nórdico, la composición está dominada por unos volúmenes rotundos, que se ordenan en relación al espacio común. No existe, sin embargo, el juego de niveles ni la relación con la ciudad planteada por Aalto, y sí un sistema de huecos que aligeran un recinto, quizá muy elevado, en parte compensado con

la transparencia de la planta baja.

En las viviendas Elu de Motrico, especie de Echondo, como se denomina al caserío muy próximo al núcleo urbano, comienza una ruptura con la unidad volumétrica, que si bien permanece, anuncia un movimiento en abanico que se cierra en la propuesta de Ataun, recuperando la unidad. Pero es en el «Plan de Ataun» donde vuelve un tipo ligeramente radial por necesidades

de adaptación al curso del río, que ya hemos visto totalmente desarrollado en el Plan para Motrico. Esta formalización más orgánica aparece otra vez en la sede social de talleres Escoriaza en Irún (1972), en donde la radiación de planos verticales del comedor adquiere un ritmo inusitado. En este edificio, de gran complejidad formal, la unidad se intenta en el plano significativo, proponiendo una especie de club

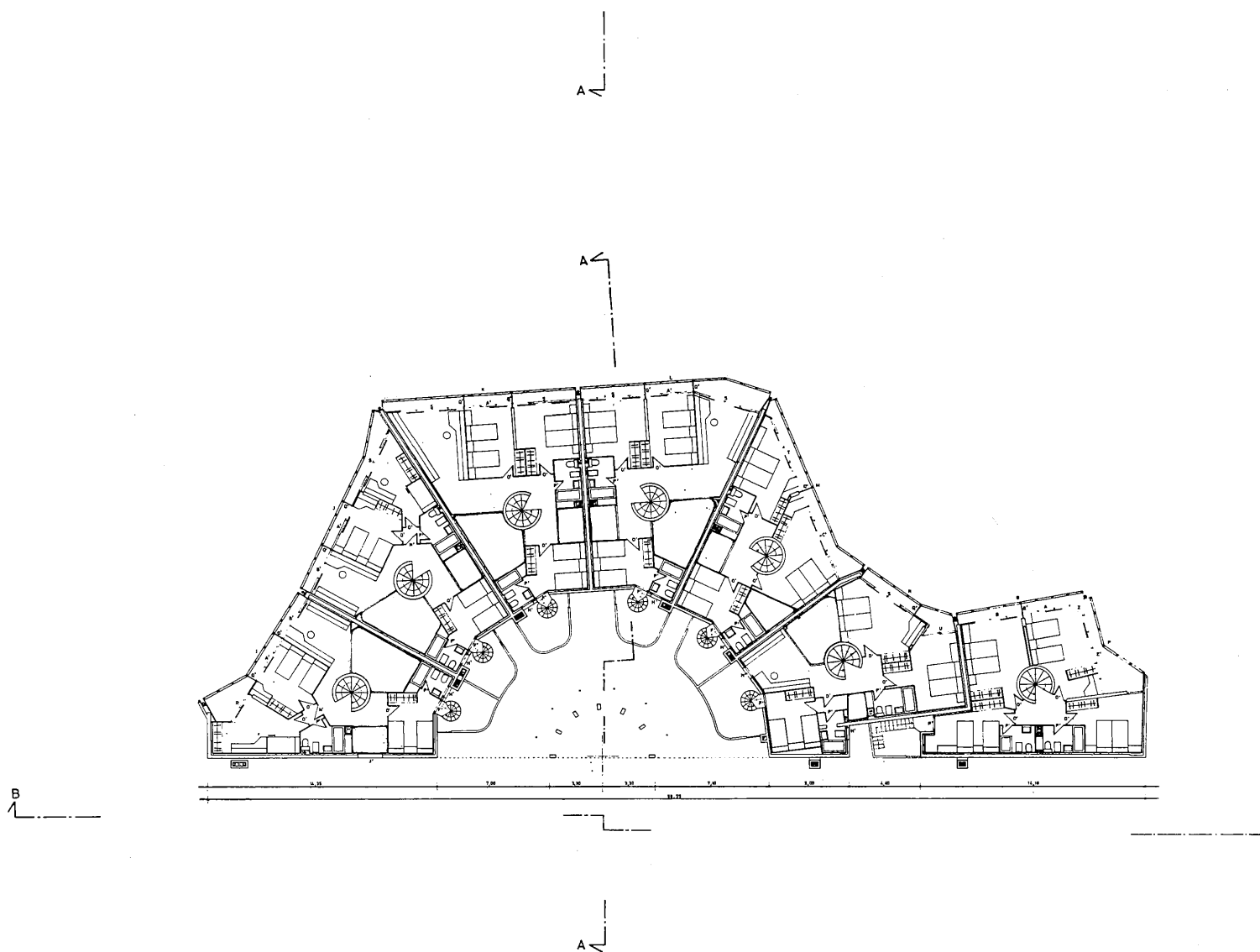
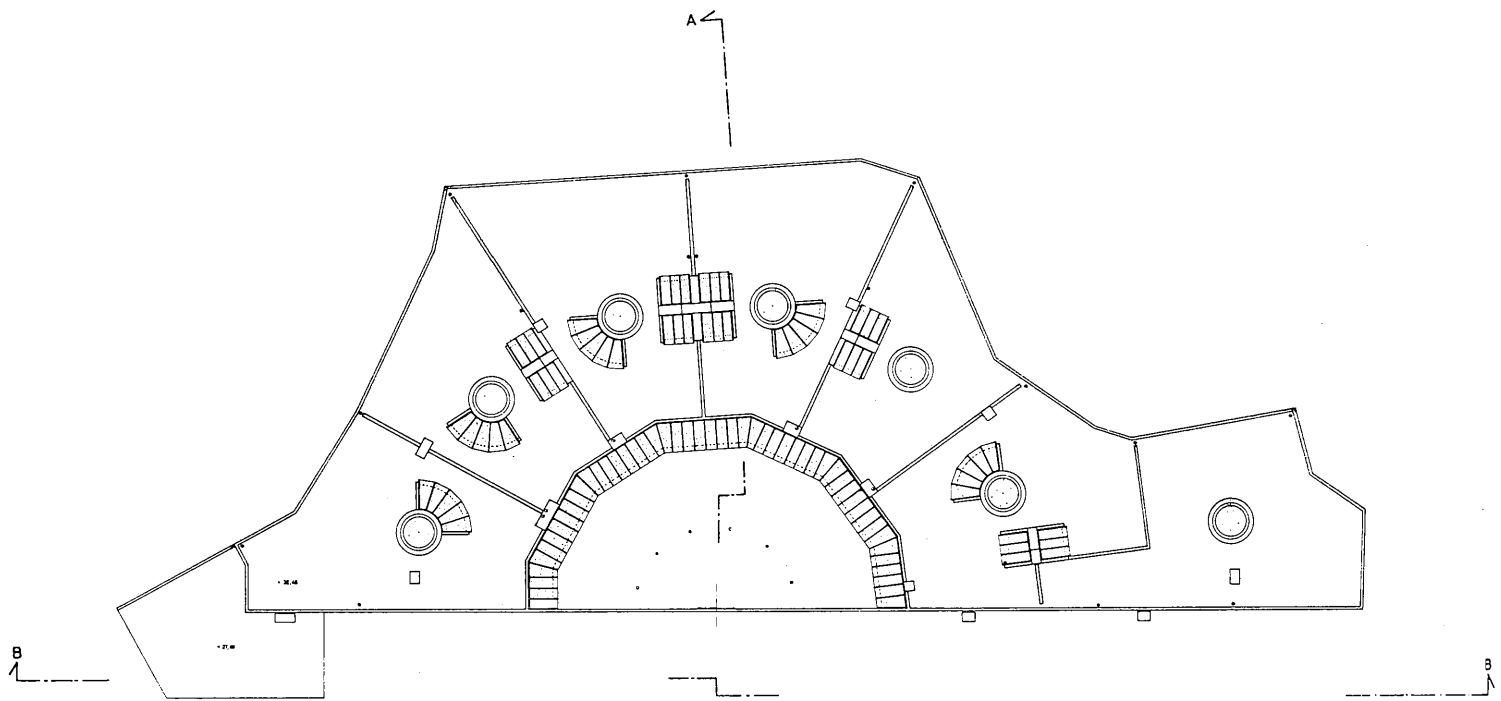


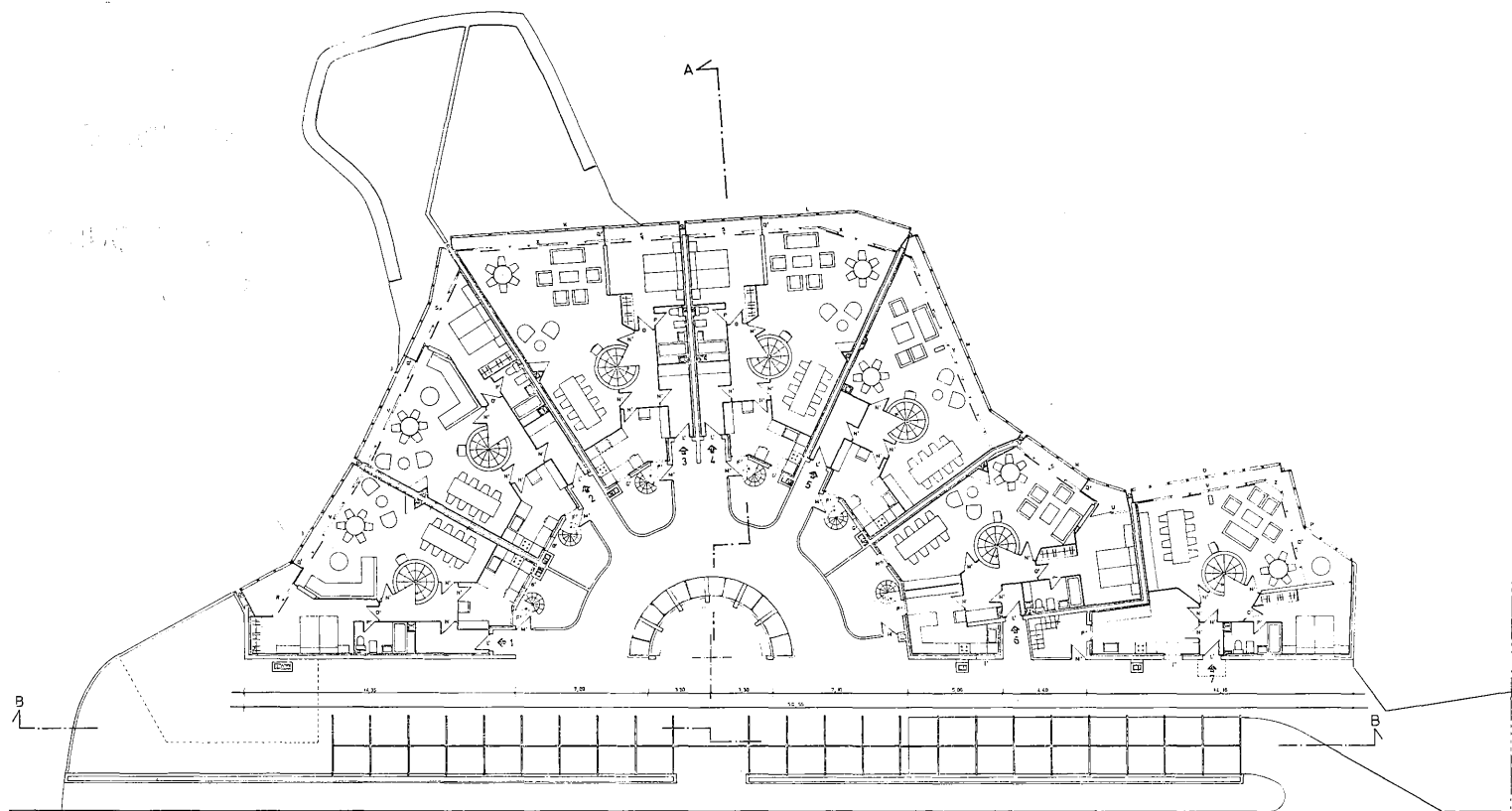
privado y protegido, en el que poder llevar a cabo los ritos de las sociedades gastronómicas y las liberaciones del juego.

Pero donde acaba planteando con plenitud el sistema radial, ayudado en este caso por la excepcional situación, es en el grupo de viviendas en Lekeitio (1974), donde, convergentes hacia el espacio común de la entrada, como en caserío compartido, un total de siete viviendas

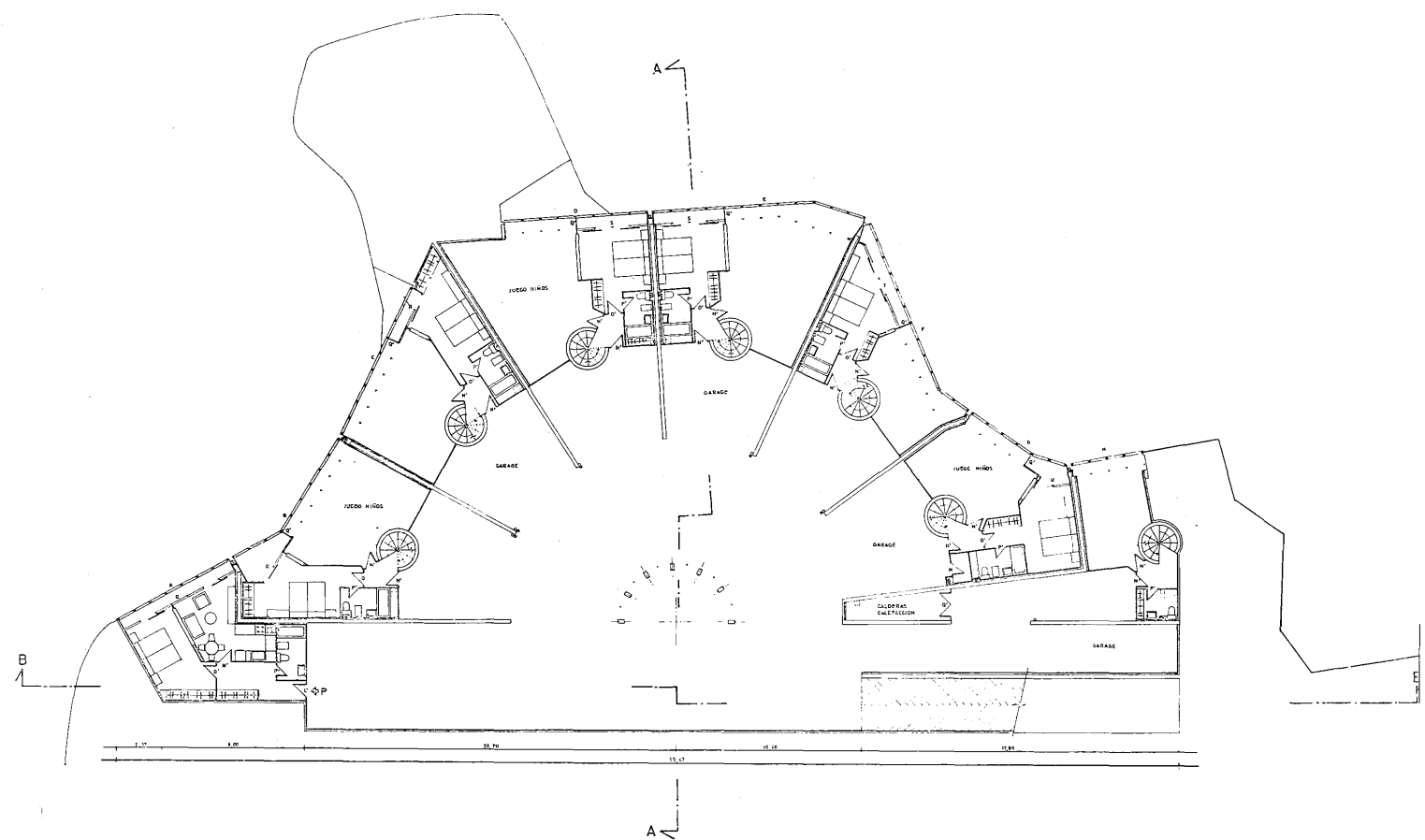
desarrolladas en tres niveles con el acceso en el intermedio, forman una imagen unitaria y quebrada que sobre el alcantilado aparecerá frágil y altiva una vez construida. En este conjunto, el modelo de composición aaltiana encuentra la inflexión simétrica racionalista para completar la tensión espacial. El empleo de la iluminación cenital con cristaleras muy cuidadas de orientación vuelve de nuevo a recordar

Conjunto de viviendas en Lekeitio (1974). Alzado sobre el acantilado.





Plantas de las viviendas en Lequeitio (ver en las páginas anteriores el alzado); cubiertas y planta alta en la página de al lado; en ésta, cota del acceso y planta baja con garajes.



el espacio interior comunitario de Ataun, Oyarzun e Imanolena.

Queda aún por revisar una influencia, que en la obra de Peña puede servir de puente entre la unidad volumétrica primaria que se manifiesta en Imanolena y los volúmenes unitarios pero muy diferenciados que pueden advertirse en los bloques de Ataun y en las viviendas Elu de Motrico. Se trata de la que, a través de las plantas fundamentalmente, puede representar José Antonio Coderch. En la obra última del arquitecto catalán, y parece que a partir del proyecto del Gran Kursaal en San Sebastián (1971), se viene produciendo un esquema formal que en la planta manifiesta un sentido envolvente y de giro al buscar que las viviendas se agrupen en forma de esvástica respecto al núcleo central y obteniendo una membrana exterior diversificada y libre. Por este procedimiento, que tiene muy en cuenta la simetría y la inflexión, especialmente en los encuentros entre viviendas, Coderch ha ido evolucionando, desde su casa Rozes (1961) hasta su último premio F.A.D. (1973), sus viviendas máxicas hasta hacerlas radiantés.

Peña manifiesta una tendencia equivalente en sus últimas obras al evitar, en cierto modo, la envolvente indiferenciada en favor de esa especie de radiación maclada a lo Coderch, pero mantiene la unidad volumétrica esencial mediante el recurso fundamental de la neta separación de los límites de las viviendas, que de este modo, en volumen, y por inflexión se unifican respecto al hueco vertical. Además, la gran cubierta unificadora da lugar a que, a diferencia de Coderch, el espacio central de los bloques no esté compactado, sino que se utilice como vacío central y punto clave de la composición.

Puede uno referirse también al modo como Peña y Coderch han resuelto la unión de estos bloques unitarios de forma equivalente: el uno en el Plan de Ataun, el otro en el proyecto de San Sebastián.

Podrían resumirse las influencias que se acusan en la arquitectura de Luis Peña aludiendo a la tradición de lo popular guipuzcoano en sus diversos grados, en sus elementos estilísticos básicos espaciales y formales, en sus respuestas tipológicas diversificadas en relación al contexto, y en el modo de composición que puede entroncarse con la tradición del diseño racionalista que a partir de los ejemplos de Olagüibel y Silvestre Pérez pueden desembocar en modelos orgánicos o reconocer un antecedente en la obra de Stirling, pero siempre modelados por la coherencia cultural que supone la pertenencia de Peña a un lugar, determinado a muchos niveles.

El realismo de Peña tñe su actuación de un patente escepticismo en relación a lo posible que a veces puede desembocar en una aparente indiferencia.

Pero si su realismo procede del conocimiento de la realidad, sus

propuestas arquitectónicas obedecen a un sentimiento muy acusado de lo que puede hacerse, y en este sentido siempre van más allá de lo que cabría esperar de su escepticismo, aportando en ellas posibilidades de renovación que con frecuencia intentan el rechazo de la cultura con que sutilmente se pretende sustituir a la autóctona. Sin embargo, Peña facilita la evolución de la tradición apoyándose en las aportaciones que considera válidas, sin reparar demasiado en la procedencia, pues las transformaciones a las que las somete son suficientes, según creo, para asimilarlas coherentemente a su evolución arquitectónica que ha recorrido un camino que va desde unas obras sabiamente populares hasta una interpretación y adaptación del lenguaje de los maestros actuales a condiciones específicas, pasando por una larga evolución de la unidad formal básica por medio del tratamiento y diferenciación del bloque, de la recuperación de un espacio interior, del retorno a las tradiciones formales y espaciales de asentamiento, recorrido y uso compartido del suelo y de la composición básica de tensiones en el diálogo de los elementos.

El modo de actuación de Peña, incapaz de ceder dentro de las posibilidades escasas que la sociedad ofrece al arquitecto, es ejemplar si tenemos en cuenta, además, que sus intentos no provienen de ningún mesianismo determinado y sí de una lucidez muy profunda, que le vuelve amargamente contra una profesión que, practicada como se suele, resulta absurda y bastante ridícula. Por ello, quizá, no se vincule a las ideologías que desde fuera o desde dentro pretenden manipular a los más conscientes, que así se suelen ver en el aislamiento, en el mejor de los casos, respetuosos.

Sin embargo, la influencia de Peña parece muy evidente en el país, especialmente en lo que tiene de más externo, sus logros formales. De este modo podemos ver diseminadas imitaciones en las que el descuido de los factores esenciales, lógicamente los más difíciles de seguir, plantean la evidencia de la trivialización, por un consumismo inculto, de unos modelos arraigados. Hacer el juego al trasplante cultural, convirtiendo factores diferenciadores auténticos en masa indiferenciada de formas universalizables, que pueda ser utilizado para la asimilación en un sentido amplio, es el papel desempeñado por los arquitectos intermediarios de modo patente y por los justificados de su ineptitud más sutilmente.

La obra que paciente e inteligentemente está realizando para su pueblo Peña Ganchegui tendrá al menos la recompensa del silencio de los mediocres, tanto como sufrirá los intentos de manipulación por parte de los grupos de «vanguardia». Servidumbres inevitables del trabajo creador, que sólo la lucidez puede superar.

M. A. B.

OBRAS PRINCIPALES DE PEÑA GANCHEGUI EN LA DECADA 1964-74

1964: Viviendas plaza Alcibar, Motrico.

1965: Viviendas Entzus, Motrico.

1965: Casa Imanolena, Motrico.

1966: Viviendas «Rosa», Motrico.

1967: Colegio María y José, Zumaya.

1968: Iglesia en Vitoria.

1969: Viviendas en Oyarzun.

1969: Viviendas Elu, Motrico.

1969: Cincuenta viviendas y bajos, barrio San Martín, Ataun.

1970: Viviendas en el puerto, Motrico.

1970: Cooperativa Juan XXIII, San Sebastián.

1972: Edificio social Talleres Escoriaza, Irún.

1973: Frontón en Eibar.

1973: Unión Farmacéutica, Eibar.

1973: Veinte viviendas, bajos y garaje en Ataun.

1974: Unión Farmacéutica, Igara.

1974: Viviendas en Lequeitio.

1974: Viviendas Hermanos Lecuona en Oyarzun.

1974: Plan Silvestre Pérez, Motrico.

1974: Conjunto Iparraguirre, Motrico.